KARL ANTON NEUGEBAUER

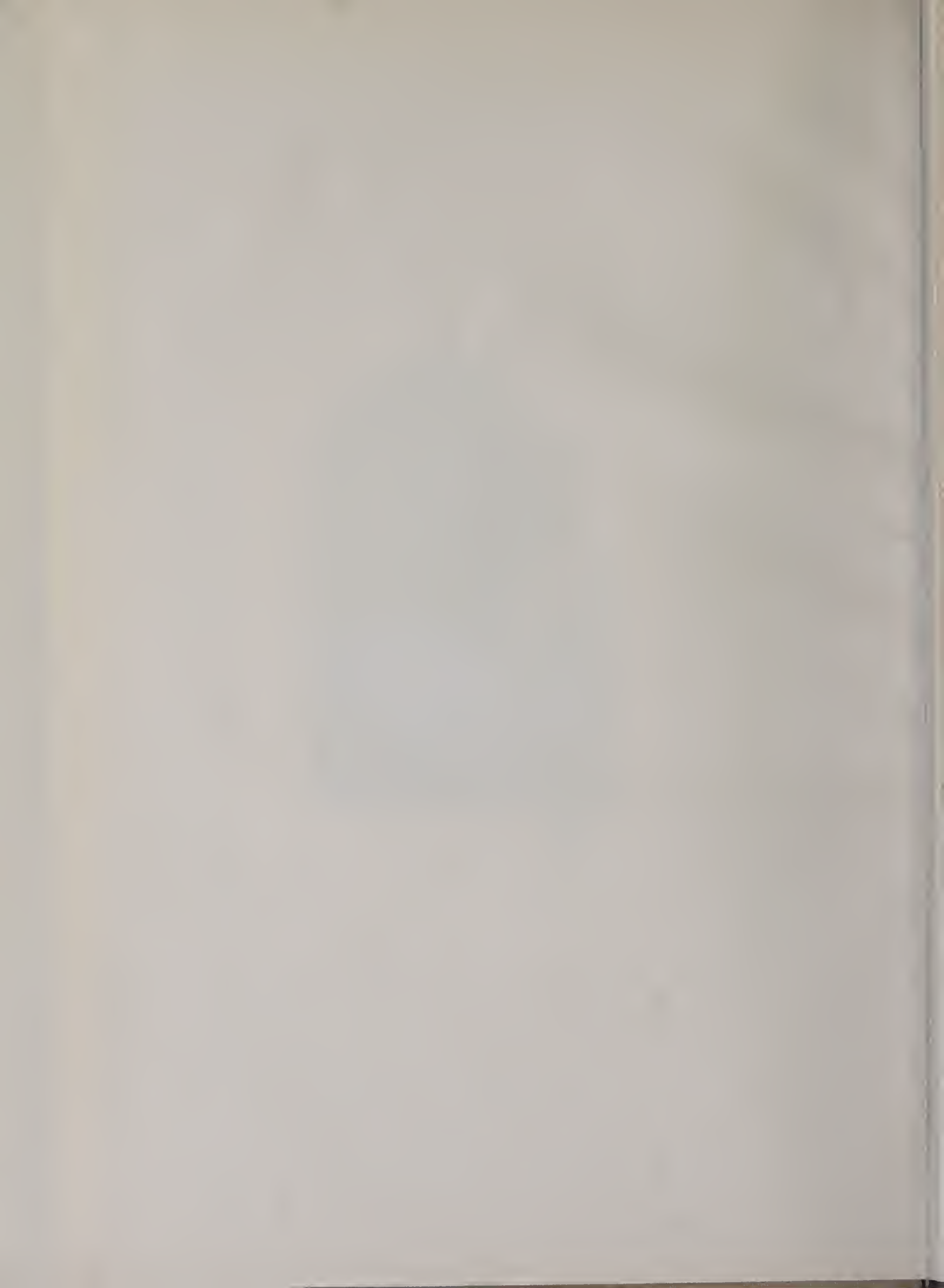


ANTIKE BRONCESTATUETTEN

BERLIN - SCHOETZ & PARRHYSIUS

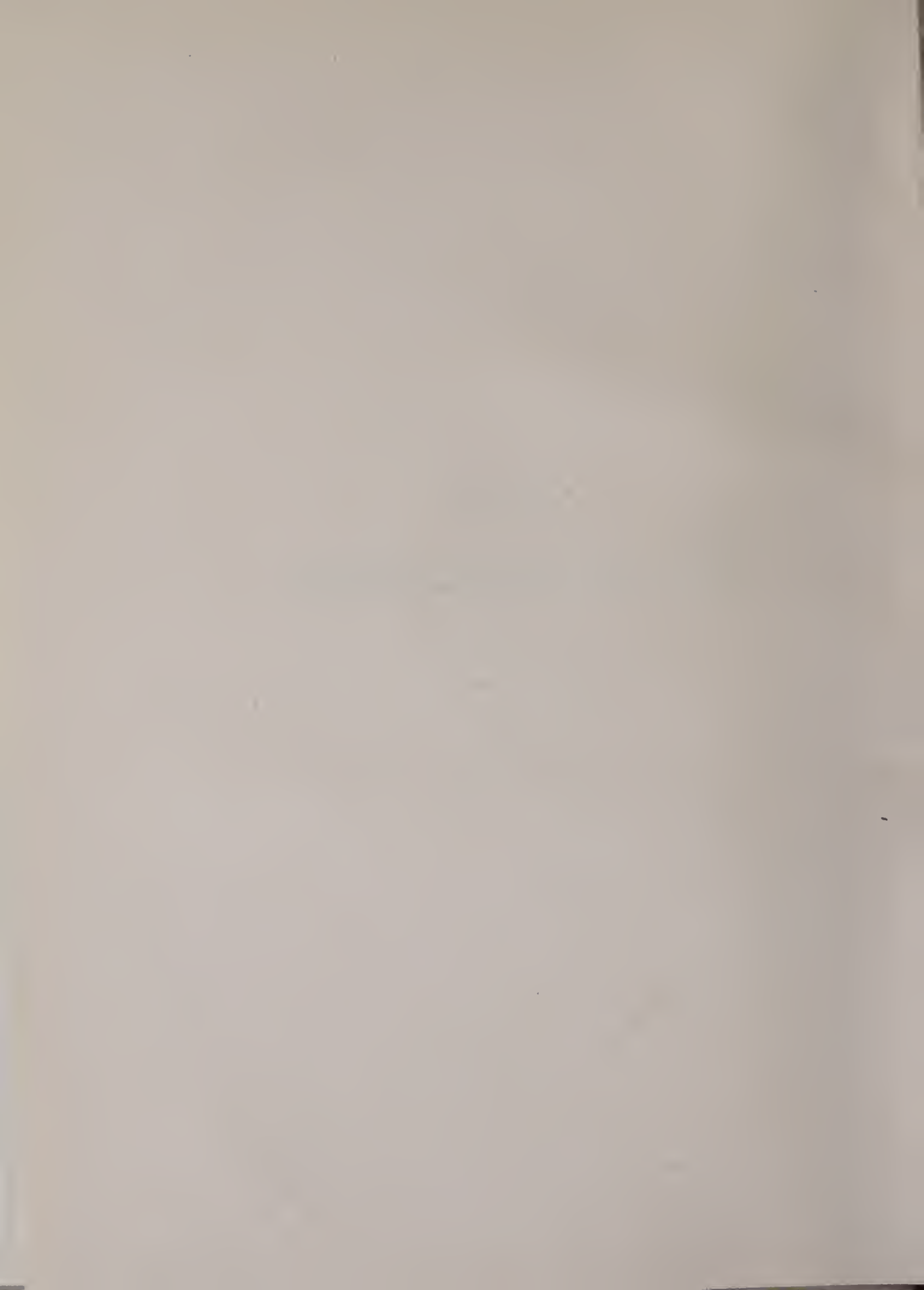






Antike

Bronzestatuetten.



Antike Bronzestatuetten

von

Karl Anton Neugebauer

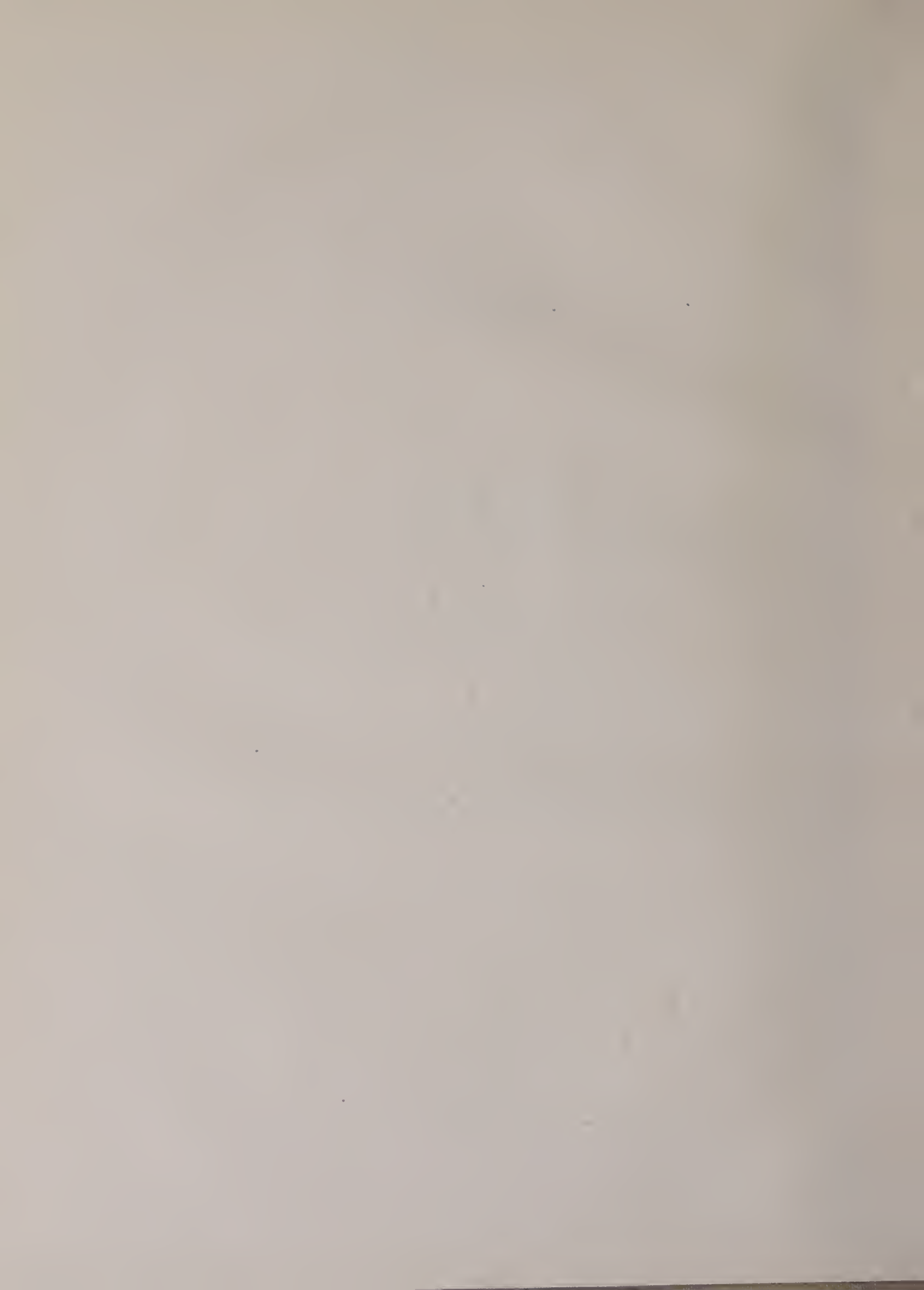
Mit 8 Text- und 67 Tafelbildern.

Erstes bis fünftes Tausend.

Berlin 1921.
Schoetz & Parrhysius, Verlagsbuchhandlung.

Druck von H. S. Hermann & Co. in Berlin.

Inhalt.



1. Einleitung.

In diesem Buche ist der Versuch gemacht, einem weiteren Leserkreise, der keine archäologischen Vorkenntnisse mitzubringen braucht, an einer Auswahl hervorragender Werke die Entwicklung einer antiken Kunstgattung vor Augen zu führen, die noch keine zusammenfassende Darstellung gefunden hat. Nur als Bausteine für die allgemeine Geschichte der Plastik im Altertum sind die Bronzestatuetten dieser langen Epoche bisher kunstgeschichtlich verwertet worden. Als solche füllen sie in der Tat manche Lücke, die sich durch einen Mangel an Werken der Monumentalplastik gebildet hat, und tragen andererseits, wo der Vergleich mit gleichzeitigen Schöpfungen der grossen Skulptur möglich ist, den Stempel desselben Zeitgeistes wie diese. Indessen unterliegt die Kleinplastik ihren eigenen technischen und ästhetischen Voraussetzungen, sodass sie, für sich betrachtet, notwendigerweise ein von der Monumentalkunst verschiedenes Gesamtbild ergeben muss. Die Unterschiede betreffen sowohl den Aufbau des Kunstwerkes, die Auswahl aus den von Natur gegebenen Darstellungsmöglichkeiten des ruhigen Standes, der Bewegung, der Handlung und Gruppierung, als auch die Durchbildung der einzelnen Formen.

Leicht fassbar sind diese Unterschiede im Hinblick auf die Technik des Bronzegusses, denn die Wirkungsform eines jeden Kunstwerkes hängt ja von den technischen Möglichkeiten seiner Herstellung ab. Ein Vollguss bescheidener Grösse, der weniger äussere Schwierigkeiten bietet als ein Hohlguss in Kolossalformen, erlaubt dem Künstler daher allemal eine freiere Gestaltungsweise. Andererseits ist für die Monumentalstatue mit ihren grösseren Flächen eine reiche Gliederung der Einzelform leichter als für die Statuette, die vielmehr mannigfache Vereinfachungen aufzuweisen pflegt, so-

bald ihr Künstler Wirkungen erstrebt, die denen der Grosskunst nahekommen sollen.

Nicht so leicht lassen sich ästhetische Unterschiede zwischen beiden Gattungen begründen. Die Begriffsbestimmung der Kleinplastik als Wiedergabe eines jeden Modells in unterlebensgrossem Massstabe würde fordern, die Gestaltung beispielsweise eines Käfers in natürlicher Grösse diesem Gebiet abzusprechen. Dies wird jedoch widerraten durch den Sehvorgang, der sich vor gleich kleinen Körpern vollzieht; denn solche Objekte werden trotz verschiedenster Form von dem menschlichen Auge in einer Hinsicht gleich aufgenommen: der Augapfel braucht aus kurzer Entfernung vor ihnen nur geringfügige Bewegungen auszuführen, um ohne Weiteres dem Umrisse des betrachteten Gegenstandes zu folgen. Dadurch aber gewinnt dieser einen Eigenwert ohne feste Beziehung zum umgebenden Raume.

Die Freifigur kleinen Massstabes untersteht daher nur in geringem Masse dem Zwange künstlerischer Rücksicht auf andere Gebilde. Wie sollte sie auch, bei der mechanischen Leichtigkeit, mit der der Standort einer Statuette verändert werden kann. Man betrachtet eine solche ja nicht nur, wie sie auf ihrer Basis steht, sondern man nimmt sie in die Hand und wendet sie hin und her. Im Gegensatze hierzu befindet sich z. B. das Kultbild eines Tempels zu der umgebenden Architektur in einem Verhältnisse gegenseitiger Abhängigkeit; oft ist denn auch erstrebt worden, es in harmonischen Einklang mit den klaren und ruhigen Formen des Bauwerkes zu setzen. Die als Weihgeschenk im Freien aufgestellte Statue unterliegt einer ähnlichen Beschränkung nur scheinbar nicht. Denn auch sie wird mit dem Raume zusammen empfunden und bedarf daher in Zeitaltern einer streng plastisch denkenden Kunst eines geschlossenen Gesamtumrisses, um sich als selbständiger Aufbau zu behaupten.

Die Gestaltungsmöglichkeiten erscheinen hiernach für Freifiguren der Kleinplastik zahlreicher als für solche der Monumentalplastik. Wo aber gar ein tektonisches Glied, wie ein Gefässhenkel, in menschliche oder tierische Gestalt umgebildet ist, zeigt sich im notwendigen Anschluss an die gegebene Gerätform erst recht ein über die Monumentalfiguren weit hinausgehender Reichtum an Bewegungsmotiven.

Die grössere Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen kompliziert die geschichtliche Entwicklung der Kleinplastik im allgemeinen und also auch der Kleinbronzeplastik im besonderen. Leider steht auf unserem Gebiete diesem Mehr an Darstellungsstoff ein Weniger an festen Anhaltspunkten gegenüber.

Die Geschichte der antiken Monumentalplastik gründet sich für uns auf eine Reihe durch schriftliche Überlieferung zeitlich und örtlich festgelegter Denkmäler. Diese liefern nicht nur Belege für zahlreiche in bestimmten Orten wirkende Kunstschulen, sondern ermöglichen auch die Feststellung bedeutender Künstlerpersönlichkeiten. Das Gleiche gilt in der älteren Zeit von den bemalten Tongefässen, deren vor dem Brennen angebrachte Aufschriften durch Buchstaben- und Dialektformen die Unterschiede lokaler Fabrikationen, durch reichlich erhaltene Meistersignaturen die Eigentümlichkeiten hervorragender Zeichner erkennen lassen. Von den zahllosen Bronzestatuetten tragen dagegen nur verschwindend wenige einen Künstlernamen. Wohl befinden sich an ihnen mehrfach Inschriften, Weihungen der Frommen, die das betreffende Werk einem Gotte dargebracht haben. Diese Vermerke sind aber nicht bereits dem Modell eingraviert und mitgegossen, sondern in die fertige Figur eingeschlagen worden. Dies mag gewiss öfter dem Künstler von dem Käufer aufgetragen worden sein, ebenso denkbar aber ist die Zutat fern vom Herstellungsorte durch dritte Hand. Die Inschriften können daher kunstgeschichtliche Aufschlüsse nur dann geben, wenn die durch sie empfohlene Lokalisation und Zeitbestimmung eines Werkes sich durch den Vergleich mit anderen, sicherer eingereihten Denkmälern bestätigt. Als leicht bewegliche Handelsartikel weit verbreitet, verraten die Bronzestatuetten durch ihre Fundorte an sich noch keineswegs den Ort ihrer Entstehung. Doch hilft immerhin die Fundstatistik dem geschichtlichen Beurteiler, denn Erscheinungen, die in ein und demselben abgrenzbaren Gebiete oft wiederkehren, dürfen mit Wahrscheinlichkeit als Eigenart dieser Landschaft gelten, und zwar um so eher, wenn feinere Unterschiede zwischen ihnen einen engen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang verraten.

Solche besonderen Entwicklungen haben sich zu den verschie-

densten Zeiten an vielen Orten vollzogen. Ein Irrtum wäre es, sie an Fundstellen der für die Bronzelegierung erforderlichen Metalle zu denken. Denn wenn auch die klassischen Länder reich an Kupferbergwerken gewesen sind, von denen im Osten die der Inseln Cypern und Euboea, im Westen die Spaniens und einige Mittelitaliens an der Spitze standen, so findet sich Zinn im ganzen Mittelmeergebiete nicht. Vielleicht ist es bereits in den ältesten Zeiten, wie sicher später, aus dem Südwesten Englands dorthin gelangt. Aus den in den Handel gebrachten Reinmetallen aber wurden mannigfache Legierungen hergestellt, die ihrerseits als Barren zu den Giessereien gelangten. Einige dieser Mischungen genossen besonderen Ruhm, vor allen anderen das korinthische Erz, dessen Entstehung von Sagen umwoben ist, sodann das delische, das anfänglich mehr für Geräte, erst später auch für Statuen verwandt worden sein soll und dessen sich Myron bedient hat, drittens das äginetische, das Polyklet bevorzugte. Über die Art dieser Legierungen sind wir indessen nicht unterrichtet, und auch moderne chemische Analysen erhaltener antiker Bronzewerke haben bisher nicht erlaubt, besondere Sorten zu scheiden. Bei der massenhaften Verwendung der Bronze für Geräte aller Art darf man sich nicht nur die Anzahl der Legierungen, die fertig in den Handel kamen, sondern auch die der Giessereien, die zum Teil daneben ihre eigenen Mischungen herstellten, im Altertum wohl sehr gross denken. Dementsprechend aber war die Bedeutung der einzelnen Betriebe sehr verschieden. Ausser den Hauptpunkten des Bronzegusses, die den Markt weithin beherrschten, hat es nachweislich lokale, mit ihrem Absatz an ein Heiligtum gebundene Industrien gegeben. So bezeugen unter den altertümlichen Tierfigürchen, die in der Altis von Olympia zutage traten, eine Reihe von Fehlgüssen, verworfene Stücke, die Herstellung der Weihestatuetten am Orte; für ihren Verkauf wurde lediglich mit den Besuchern des Heiligtumes gerechnet.

Das bisher Besprochene bezog sich auf die antike Kleinbronzeplastik im allgemeinen und wurde daher der Schilderung ihres geschichtlichen Verlaufes vorweg genommen. Dessen Beginn aber würde seinerseits ohne einen Blick auf vorangegangene Epochen der Bildnerei unverständlich bleiben. Von ihnen sei daher zunächst kurz die Rede.

2. Die Vorzeit.

Bekanntlich beginnt die menschliche Kulturgeschichte mit einer langen Epoche, in der man die Ausnutzung der metallischen Bodenschätze noch nicht verstand und als härtestes Material für Geräte wie Skulpturen das Gestein verwendete. Aus der älteren Steinzeit, dem diluvialen Paläolithikum, haben sich in Griechenland und den anschliessenden Küstengebieten des Ägäischen Meeres bisher keine Spuren menschlicher Besiedelung feststellen lassen. Eine hohe Blüte hat diese Kultur aber in Westeuropa gehabt. So zeigen die Höhlenfunde Südfrankreichs und Spaniens, sowie vereinzelte Fundstücke vom Bodensee und der Donau, wie erstaunlich hoch der Sinn für die künstlerische Erfassung der Umwelt damals schon entwickelt sein konnte. Besonders Tierdarstellungen ragen hervor. Die Felsmalereien und Knochengravierungen des Mammuts, des Wildochsen, des Ebers, Renntiers und Pferdes, aller Tiere in strenger Seitenansicht, zeugen von einer im Jägerleben geschärften Beobachtung der für jede Tiergattung bezeichnenden Haltung, Bewegung und Einzelformen, und von dem Streben nach treuer Wiedergabe des Gesehenen. Daneben aber begegnen auch kleine Rundfiguren und Reliefs nackter Frauen. Ihre Haltungen ähneln einander: ruhig stehen sie da mit gesenktem Kopfe, legen die Unterarme vor die Brust (Tafelbild 1) oder erheben die Hand, sei sie nun leer oder Trägerin eines Trinkhorns. Doch stimmen sie derart in einer Verkümmerung der Gliedmassen und einer übermässigen Fettentwicklung an Brust, Leib, Gesäss und Oberschenkeln miteinander überein, dass von naturalistischer Wiedergabe einer Rasseneigentümlichkeit kaum die Rede sein kann. Höchstens im Einzelfalle wären einige dieser Formen, etwa in der Schwangerschaft, als tatsächlich denkbar; ihre in jenen Darstellungen typische Vereinigung dagegen

erscheint, soweit in Wirklichkeit überhaupt möglich, durchaus pathologisch. Offenbar stellten daher die Künstler dieser Frühzeit das Weib in einem anderen Sinne dar als das Tier. Durch übertreibende Betonung bestimmter als schön empfundener Körpereigenschaften schufen sie sich eine Art Ideal, sie gingen also zugunsten einer inneren Vorstellung von der Mannigfaltigkeit der Naturvorbilder ab, der sie dem Tier gegenüber mit viel grösserer Freiheit gerecht zu werden versuchten. Unverkennbar wirkt sich aber auch in diesen Frauendarstellungen dieselbe kecke und ungezügelte bildnerische Begabung, wie in den Tierbildern, aus. Die Bedeutung der Gestalten ist noch nicht gesichert; man erklärt sie neuerdings für Betende oder Opfernde. Seltener finden sich Darstellungen eines bis auf einen Gürtel nackten Mannes. Sie sind ungeschickter und steifer, verraten aber deutlich das Bemühen, im Gegensatze zu der Korpulenz des Weibes die straffere Durchbildung des kampf- und jagdgestählten Männerkörpers anzudeuten.

Auf das Paläolithikum folgt nach einer Periode des Übergangs, die bisher vor allem im Ostseegebiete, in der Mark Brandenburg, Frankreich und Portugal beobachtet worden ist, die jüngere Steinzeit, das alluviale Neolithikum. In ihr lassen sich verschiedene europäische Kulturkreise scheiden, die sich getrennt entwickeln, sich berühren, einander beeinflussen und sich ausdehnen. Solchen Beziehungen nachzugehen, ist auch für die klassische Altertumswissenschaft eine wichtige, aber erst seit kurzem in Angriff genommene und noch nicht zu allgemein anerkannten Zielen geführte Aufgabe. Denn derselben Zeit gehören die ältesten Funde in Griechenland und Kreta an.

Die künstlerischen Hauptleistungen des Neolithikums bestehen einerseits in einer Ausbildung architektonischer Grundformen im Haus- und Grabbau, andererseits in der Entwicklung der Töpferei. Die Epoche scheint ihre beste bildnerische Kraft tektonischen und dekorativen Aufgaben hingegeben zu haben. Darüber tritt die Plastik, die Darstellung des Menschen, zurück, wenigstens soweit, als man in dem Verständnis für die organischen Formen einen Fortschritt erwartet. So beschränken sich einige seltsame Menhirfiguren und Grabnischenreliefs Westeuropas auf die allgemeinste Andeutung des Gesichtes, der weiblichen Brust, des Halsschmuckes,

der Bewaffnung, seltener der Glieder, und entfernen sich ausserordentlich weit von der Wirklichkeit. Sie sind Weiterbildungen primitiver Fetische, in denen auf menschliche Formen völlig verzichtet worden war.

Auch in Griechenland ist der Fetischkult durch Schriftzeugnisse geschichtlicher Zeit von Alters her bezeugt. Neolithische kleine Steinidole, die in Thessalien, bei Sesklo und Dimini nahe dem Golf von Volo, zutage kamen, lassen organische menschliche Formen in der Tat schwer wiedererkennen. Eines von ihnen, ein flacher, länglicher, unten abgerundeter Gegenstand, verrät sich nur durch eine Einziehung in der oberen Hälfte als andeutende Wiedergabe eines Rumpfes mit Kopf (Tafelbild 3). Andere ähneln mehr Violinen als Lebewesen. Die Beine fehlen, eine trapezförmige Fläche bedeutet den Leib, die Arme sind zu seitlich abstehenden Stümpfen verkümmert, der Hals, viel zu breit und zu lang, steigt schaftförmig an, der Kopf, wo überhaupt dargestellt, hat den Umriss etwa einer halben Ellipse oder eines Dreiecks. Nur einmal wird an einem — als Amulett? — durchbohrten Figürchen der Wirklichkeit nähergekommen.

Diese Steinidole sind nicht Belege für das Unvermögen ihrer Verfertiger, die menschliche Gestalt in ihrer wahren Erscheinung künstlerisch aufzufassen, sondern wahrscheinlich aus dem Fetischkult entwickelte, durch religiöse Vorstellungen bedingte und bewusste Abstraktionen von der Wirklichkeit. Doch bleiben diese zunächst fast ausschliesslich an das harte und spröde, schwer zu bearbeitende Material gebunden. Denn ein anderer Herstellungsstoff hat die Gestaltungsgabe schon früh, wenn auch zuerst nur vorübergehend, in ganz andere Bahnen gelenkt: der Ton.

Die neolithischen Figürchen aus gebranntem Ton, die an den genannten Orten gefunden wurden, sind zum Teil wahrscheinlich noch etwas älter als die Marmoridole. Sie unterscheiden sich ihrem Geschlechte nach ähnlich von einander wie die paläolithischen Darstellungen. Die Weiber haben übermässig breite Hüften, ein sehr starkes Gesäss und einen Fettleib; die Männer, wiederum in geringerer Anzahl erhalten, sind von schlankerem Körperbau. Indessen ist nicht nur die übertreibende Form-

gebung der älteren Zeit gemildert, sondern auch die Frische der Beobachtung hat nachgelassen, um einem formelhaften Schematismus zu weichen. Gleichförmig stehen die x-beinigen Gestalten ruhig da, die Arme meist vor die Brust gelegt; überraschend lebendig ist mehrmals nur das lang herabfallende Haupthaar gebildet. Daneben kommen aber auch Sitzende vor, nur vereinzelt und an anderen Orten Thessaliens Frauen mit untergeschlagenen Beinen auf dem Boden, häufiger solche auf einer Art Stuhl. Die Darstellung dieser komplizierteren Haltung ist zwar mehrfach sehr kindlich durch einfaches Anfügen nach hinten schräg abwärts gerichteter Zapfen unter dem Gesäss versucht. Einmal findet sich aber auch schon die Verbindung einer auf besser gebildetem Stuhl sitzenden, natürlicher proportionierten Frau mit einem Kinde im Arm (Tafelbild 2); die Gruppe ist im Stil gleichzeitiger Keramik mit linearen Ornamenten über und über bemalt. Sie darf als lehrreiches Beispiel dafür gelten, dass bereits die primitive Kleinplastik Themata aufgreift, an die sich die Monumentalkunst später erst allmählich wagt.

Die verhältnismässige Kühnheit einer solchen Gruppe erklärt sich durch die technische Leichtigkeit ihrer Herstellung. Denn es bedurfte keiner Virtuosität, den feuchten Ton zwischen den Fingern in die erreichte Form zu kneten; die Haltbarkeit erzielte der Brand. Bemerkenswerterweise schreitet die neolithische Tonplastik nun aber nicht auf dem begonnenen Wege fort. Spätere Terrakotten derselben Epoche aus Dimini und Sesklo zeigen vielmehr eine Entfremdung vom Naturvorbilde, die sich vielleicht unter dem Einflusse der Marmoridole vollzogen hat. Aus den flachen Körpern ragen nur die weiblichen Brüste und das Gesäss hervor; die Arme werden, wie im Stein, zu seitlichen Stümpfen; eine schräg ansteigende Fläche bedeutet mitunter den wie in den Nacken geworfenen Kopf. Die Erklärung dieser abstrakten Formgebung hängt von der Deutung der Figuren ab. In Gräbern niemals gefunden, scheinen sie, wie die der vorangegangenen Zeit, Weihegaben an Gottheiten zu sein. Ob sie aber diese selber oder ihre sterblichen Verehrer darstellen, bleibt ungewiss, wenngleich die zweite Möglichkeit durch die Weiterentwicklung der Typen in der Folgezeit nahegelegt wird.

Die Darstellung der menschlichen Gestalt beginnt also in der

älteren Steinzeit mit zwar Einzelheiten übertreibenden und nach inneren Vorstellungen umgebildeten, aber auf frischer Naturbeobachtung beruhenden Wiedergaben des Organismus, geht dagegen im Neolithikum trotz kühner Bereicherung der Themata immer mehr zu formelhaften Andeutungen der Gesamterscheinung über. Diese Entwicklung vor Augen, treten wir in das Bronzezeitalter ein.

3. Die Bronzezeit.

a) Der Beginn. Troja II.

Die neue Epoche trägt ebenso, wie die vorangegangene, ihren Namen im Hinblick auf den bezeichnendsten Herstellungsstoff für Geräte und Kunstgegenstände. Übergangszeiten vom Stein zum Metall haben sich, wie auch in Ungarn, so in Spanien feststellen lassen, dessen Boden, wie schon bemerkt, reich an Kupferschätzen ist. Deutlich erweist sich hier, wie in Thessalien, die Verwendung dieser Reinmetalle älter als seine Legierung mit Zinn. Die bedeutsame Erfindung dieser Mischung scheint in der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends v. Chr. gemacht worden zu sein. Wo, ist bisher nicht ermittelt; nur vermutungsweise hat man an England gedacht, da in Cornwall dasselbe Erz Kupfer und Zinn enthält. Jedenfalls hat die neue Kenntnis einen schnellen Siegeszug durch Europa angetreten, der wohl begreiflich ist, denn erst die Legierung verleiht dem Metalle sowohl die zur praktischen Verwertbarkeit erforderliche Härte, als auch den für Schmuckzwecke geeigneten hellen Glanz. Eine farbige Tönung haben die Bronzen nicht besessen.

Nachweislich sind Bronzegüsse schon früh an vielen Orten hergestellt worden, doch bleibt es unentschieden, ob es sich bei ihnen zunächst um Umschmelzungen fertig eingeführter und nach einiger Zeit unbrauchbar gewordener Gegenstände handelt, oder ob man aus ihnen sogleich auf mannigfache Handelsbeziehungen mit den Gegenden, welche die Barren der Bronze oder der getrennten Rohmaterialien lieferten, zurückschliessen darf. So haben sich in Sesklo, wo eherne Dolche, Messer und Ringe dem Manne ins Grab mitgegeben worden sind, wie er sie im Leben gebrauchte, auch steinerne Gussformen für Doppeläxte und Speerspitzen gefunden.

Sie bestehen aus oben offenen Aushöhlungen zur Aufnahme des flüssigen Metalls, das nach seiner Erstarrung der Nacharbeit mit dem Hammer bedurfte. Neben dieser einfachsten Gussart, dem sogenannten Herdgusse, bildeten sich aber sehr bald auch schwierigere Methoden aus.

Steinformen für den Herdguss von Waffen, denen aus Sesklo verwandt, sind auch in der zweituntersten Besiedlungsschicht des Hügels von Hissarlik südlich der Dardanellen gefunden, in dem stark befestigten Herrensitze, den einst sein Entdecker Schliemann für die Burg des Priamos hielt. Seit langem wissen wir, dass die Stadt, an die sich die Sage des trojanischen Krieges knüpft, vielmehr in der gleichfalls ummauerten, aber wesentlich grösseren Niederlassung der sechsten Schicht desselben Hügels erblickt werden muss. Während diese in die zweite Hälfte des zweiten Jahrtausends anzusetzen ist, gehört die zweite Schicht der frühen Bronzezeit an, ist also rund tausend Jahre älter. Den Reichtum der hier herrschenden Geschlechter bekunden vor allem die überraschend zahlreich gefundenen goldenen und silbernen Gefässe und Schmuckstücke, die eine furchtbare Zerstörung des Ortes durch Feuer überdauert haben. Benennen kann man das Volk, das Troja II bewohnte, bisher noch nicht. Nur soviel steht wohl fest, dass es zu den Trägern einer Kultur im nordwestlichen Kleinasien gehört, die sowohl manche Beziehungen zu Cypern aufweist, als auch einige Einflüsse von Norden, von Europa her, erfahren hat.

Obgleich also ungriechisch, darf die zweite Stadt von Hissarlik hier doch erwähnt werden, weil die Troas später durchaus ein Teil der hellenischen Kulturwelt geworden ist. Sie muss es, denn derselben Ansiedelung entstammt die älteste Bronzestatuette, die wir aus klassischem Boden besitzen (Tafelbild 4).

Der Figur fehlen Anzeichen ihres Geschlechtes, doch darf sie wegen des Mangels an weiblichen Brüsten als männlich gelten. Eine Bekleidung ist an ihr ebenso wenig dargestellt, wie an den neolithischen Statuetten. In manchen Zügen erinnert sie wohl an diese, so in der Gebärde der Hände an Terrakotten der älteren Serie aus Sesklo, in dem zu langen und zu breiten Halse an Marmoridole ebendaher. Der Umriss des Kopfes wird mitbestimmt durch die flachen, abstehenden und durchbohrten Ohren, wie

sie an weiblichen Terrakotten der Bronzezeit Cyperns vorkommen; diese zeigen öfter sogar einen aus starken Ringen bestehenden, schweren Ohrschmuck erhalten. Der Vergleich mit cyprischen Figuren geht aber noch weiter: wie an der Bronze das Gesicht als eine einzige, kegelförmige Zuspitzung erscheint, so ist an jenen die Nase besonders gross gebildet und springt stark, einem Vogelschnabel gleich, vor. Auch die Verkümmerung der einfach nach vorn umgebogenen Arme kehrt dort gelegentlich wieder, nur sind diese an der troischen Statuette — der linke ist abgebrochen, entsprach aber seinem Gegenüber — gar zu kurz und formlos ausgeführt. Jedenfalls scheinen die Beziehungen zum kleinasiatischen Hinterlande und Süden die zum europäischen Westen zu überwiegen.

Aber nur einige Züge sind es, welche die Bronzefigur mit anderen Werken zu vergleichen erlauben. Denn man hat von ihr nicht nur den Eindruck einer primitiven Kunststufe, sondern vor allem den einer charakterlosen, geringen Arbeit. So weit sich auch die thessalischen Marmoridole oder die jüngeren Terrakotten Cyperns von der Natur entfernen, sie sind doch Schöpfungen eines bestimmt gerichteten Kunstwollens. Die Bronze verrät von einem solchen wenig. Der wulstartige, Unterleib und Gesäss nur als schwache Schwellung andeutende Körper, die plumpen, ungegliederten Stumpfbeine, die roh eingebohrten Augen sprechen von der schwachen Begabung, mit welcher der Verfertiger das Wachsmodell geknetet hat. Denn ein solches muss vorausgesetzt werden: die Statuette ist massiv in der verlorenen Form gegossen, also in einer den Herdguss an Schwierigkeit übertreffenden Technik. Als frühes Beispiel für diese behält die Figur ihren geschichtlichen Wert, so bescheiden sie auch neben den königlichen Schätzen aus Edelmetall steht.

Wozu sie diente, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Am Hinterkopfe befindet sich eine flach erhöhte, kreisförmige Bruchfläche; ein breiter Zapfen sitzt hinten an den Beinen an und verläuft, leicht gebogen, schräg abwärts. Der hieraus gezogene Schluss auf einstige Anbringung der Gestalt als Gerätverzierung ist kein zwingender. Denn der Rest am Hinterkopfe könnte von einem schlecht entfernten Gusszapfen herrühren, der Zapfen unten aber errinnert an die Stuhlbeine neolithischer Tonfiguren von sitzenden Frauen aus Thessalien und erklärt sich vielleicht, da in der Hauptansicht

von vorn grösstenteils verdeckt, als eine für die Aufstellung der Figur erforderliche Stütze. Figürlicher Schmuck eines Bronzegeräts ist aus Troja II sonst auch nicht bekannt.

b) Die kretisch-mykenische Kunst.

Ihren Höhepunkt erlebt die griechische Bronzezeit im zweiten Jahrtausend vor Chr.; der Ort, dessen Kunst der Periode ihren Stempel aufdrückt, ist die Insel Kreta. Dort bildete sich, getragen von einem vorgriechischen, sicher nicht semitischen, wahrscheinlich aber auch nicht arischen Volke, eine seltsam glänzende und raffinierte Kultur aus, die ihre Stütze in einer machtvollen Herrschaft über die Meere fand und in deren Mitte üppig ausgestattete Fürstenhöfe stehen. Die kretische Kultur hat dementsprechend stark nach allen Seiten hin gewirkt, vor allem aber befand sich die Inselwelt des Ägäischen Meeres und das griechische Festland, in dem damals die ersten Stämme der geschichtlichen Hellenen die Urbevölkerung zu verdrängen begannen, unter ihrem Einfluss. In der Argolis, auf der Burg des Agamemnon zu Mykenae, wurde die im Nebel der Sage versunkene Welt dieses Zeitalters zuerst durch Schliemann neu entdeckt. Anfänglich hiernach benannt, pflegt der Epoche heute mit Recht der Name des Vorortes im Süden vorangestellt zu werden, ohne dass die Bezeichnung dadurch ganz befriedigend geworden wäre.

Die Entwicklung der kretisch-mykenischen Kunst kann dank sorgsamer Beobachtung aufeinander folgender Fundschichten besonders auf dem Gebiete der Keramik heute schon klar überschaut werden. Der Plastik gegenüber ist dies Ergebnis noch nicht erzielt.

Eine monumentale Rundskulptur hat die Periode überhaupt nicht besessen, da der Kultus, wo er nicht auf Darstellungen der Götter in Menschengestalt völlig verzichtete, sich mit kleinen Idolen begnügte; für eine vom Kultus unabhängige Monumentalkunst aber war die Zeit noch nicht reif. In der Kleinplastik überwiegen Figuren aus gebranntem, teilweise glasiertem Ton solche aus Bronze an Zahl erheblich. Der Unterschied ist so gross, dass er nicht mit einem Zufall der Erhaltung erklärt werden kann; ändert sich doch das Bild in der unmittelbaren Folgezeit sehr wesentlich. Vielmehr scheint der Schluss unabweisbar, dass die Bronze in dem Zeitalter,

das nach ihr heisst, für Werke der Skulptur noch nicht so häufig verwandt worden ist, wie später.

So sind in die Gräber, für deren Ausstattung man auch mit kostbaren Stoffen nicht zu sparen pflegte, Bronzestatuetten niemals mitgegeben worden, eine Beschränkung, an der später in Griechenland festgehalten wurde. Wo Fundorte von Figuren bekannt sind, liegen sie innerhalb von Räumlichkeiten in Privathäusern. Die meisten stellen Anbetende beiderlei Geschlechts dar, sind also Weihegaben an eine Gottheit; dass die Götterverehrung zum Teil in Hauskapellen ihre Stätte fand, ist mehrfach durch Ruinen derartiger Anlagen bezeugt. Die Statuetten in zweifelloser Beterhaltung berechtigen aber, auch diejenigen mit weniger ausgesprochenen Gebärden als Votive, und zwar als Abbilder sterblicher Menschen, aufzufassen. Denn für die tektonische Verwendung der ganzen Menschengestalt in Bronzegeräten fehlt auch jetzt noch jedes Beispiel.

Die bedeutendsten Statuetten sind uns aus der Mitte des Jahrtausends erhalten.

Alle überragt die Gestalt einer Frau in anbetender Haltung, die vor mehr als dreissig Jahren als angeblich aus der Troas stammend von dem Berliner Museum erworben wurde (Tafelbild 6). Schon technisch zeigt sich ein erheblicher Fortschritt. Der rechte Arm ist einschliesslich der Hand vom Körper gelöst, der unterste Teil des Rockes — zwecks Befestigung der Figur auf einem Kern aus anderem Material? — hohlgegossen; dass eine Andeutung der Füsse unter dem Kleide fehlt, entspricht auch sonst beobachtetem Brauche der kretisch-mykenischen Rundplastik. Auffälligerweise ist diese Statuette ebensowenig, wie andere derselben Kunststufe, sorgfältig nachziseliert, sondern hat eine rauhe, körnige Oberfläche; ein moderner Betrachter hat sich davor geradezu an die Technik Rodins erinnert gefühlt.

Bewunderungswürdig lebendig ist die Haltung in einem Zuge von unten bis oben durchgeführt. Der Umriss des hier, wie meist, vorn in der Mitte geteilten Volantrockes steigt nicht symmetrisch, sondern neben dem rechten Beine steiler an. Noch deutlicher zeigt der Oberkörper über der geschnürten Hüfte eine seitliche Neigung. Sie erklärt sich aus der verschiedenen Gebärde der Hände: die linke greift auf die rechte Schulter herüber, die rechte ist, zur Faust ge-

ballt, vor die Stirn erhoben und beschattet den Blick. In feinem Einklange damit aber neigt sich das fromm gesenkte Haupt zur Rechten.

Die Abweichung von der starren Frontalität, welche die ältere und gleichzeitige orientalische, sowie die spätere griechische Plastik bis etwa um 500 v. Chr. beherrscht, beweist ein um Formeln unbekümmertes, selbständiges und unmittelbares Verhältnis des Künstlers zur Natur. Mit demselben Wirklichkeitssinne sind die starken Schenkel unter dem Rocke angedeutet, die volle Brust, die schwellenden Arme, die mannigfach gedrehten und verschlungenen Locken des auf den Rücken fallenden Haupthaares durchgebildet. Schematischer liegen allein zwei drahtartige Strähnen auf den Oberarmen auf.

Derselbe Frauentypus kehrt an zwei Bronzestatuetten von der Südküste Kretas wieder. Eine von ihnen hält beide Fäuste vor die Augen des gesenkten Kopfes — man meint zuerst, sie wolle Tränen verbergen —, die andere (Tafelbild 7) hebt nur den rechten Arm in ähnlicher Weise, während der linke, gesenkt, an der Hüfte anliegt. Da diese zweite Figur nun innerhalb von Palastruinen bei dem heutigen Kirchlein der Heiligen Dreifaltigkeit, der Haghia Triada, zutage kam, kann sie nach dem oben Bemerkten (S. 20) nur eine Betende vorstellen. Dadurch aber wird die gleiche Deutung auch für die erstgenannte wahrscheinlich, als deren Fundort bisher nur im allgemeinen dieselbe Gegend mitgeteilt worden ist. In kultlichen Darstellungen kretisch-mykenischer Malerei und Glyptik kommen noch andere Adorationsgesten vor; die Kunst der Zeit hat mit merkbarer Freude in der Wiedergabe sehr verschiedener beim Gottesdienst vorgeschriebener Gebärden ihre Lust am Abschildern der Umwelt befriedigt.

Die beiden Frauen von Haghia Triada weichen nur durch leichte seitliche Kopfneigung von frontaler Haltung ab, bleiben also an Kühnheit des Aufbaues hinter der Berliner Adorantin zurück. Doch übertrifft wenigstens die grössere von ihnen diese noch an Fülle und Gedrungenheit der Formen. An allen drei spricht sich in der Veredelung einer reifen Gesellschaftskultur ein Schönheitsideal weiblicher Üppigkeit aus, dem auch die Tracht dient, nicht nur die an Krinolinen der Neuzeit erinnernde Glocken-

form des Rockes, sondern auch die den Busen herauspressende Schnürung über der Hüfte.

Wie schon in der Steinzeit, unterscheidet sich auch jetzt der männliche Typus von dem weiblichen durch schlankere Formen. Doch gibt es beiderseits Ausnahmen von dieser Regel. Beispielsweise gleichen die Akrobatinnen eines Freskobildes aus dem Palaste von Knossos mit der Darstellung eines Stierspieles in ihrer feingliederigen, beweglichen Schlankheit durchaus dem als Hauptperson beteiligten Jünglinge. Andererseits stellt die besonders stattliche Bronzestatuette (Tafelbild 9), die in den Hausruinen eines Vornehmen bei Tylissos, zwei Meilen westlich von Knossos, gefunden wurde, einen unbärtigen, ungewöhnlich muskulösen Mann von mächtigem Körperbau dar. Nur mit Stiefeln und einem Lendenschurze bekleidet, geschmückt mit einem Halsringe, steht er in militärischer Strammheit, mit leicht vorgesetztem linken Fusse, die Kniee durchgedrückt, das Kreuz hohl und den Oberkörper zurückgelehnt, da und erhebt die Rechte im Gebetsgestus zur Stirn. Die Linke liegt mit geballter Faust am Schenkel an. Brust, Oberschenkel, linke Schulter und Arm sind erstaunlich lebensvoll gebildet. Die Formen des grossen Kopfes mit dem in zwei breiten Strähnen auf den Rücken fallenden Haare im einzelnen zu beurteilen, verwehrt der schlechte Erhaltungszustand.

Die Statuette ist in einem Stück gegossen mit einer rechteckigen, entsprechend der Stellung der Füsse rechts vorn und links hinten ausgezackten Plinthe und einem starken Nagel an deren Unterseite, der offenbar in einen Sockel eingelassen war. Auffallenderweise steigt die Plinthe etwas nach vorn an, doch können hieraus Schlüsse über die Art des Sockels und den Zusammenhang einstiger Aufstellung des Werkes bisher nicht gezogen werden. Möglicherweise ist dieses in Tylissos selber geschaffen worden; jedenfalls bezeugt ein ebendort gleichfalls gefundener Bronzebarren, dass man Metall zu eigenem Gebrauch verarbeitete.

Die Energie der Haltung und die frisch naturalistische Wiedergabe der Einzelformen sind so ausgesprochene Eigenzüge der kretischen Bildnerei um die Mitte des zweiten Jahrtausends, dass oberflächliche Ähnlichkeiten der Figur von Tylissos mit ägyptischen, wie der vorgestellte linke Fuss und der herabhängende linke Arm

sie bieten, kaum als Entlehnungen von dem älteren statuarischen Schema des Nillandes aufgefasst werden dürfen. Denn Beeinflussungen kretischer Kunst von der ägyptischen lassen sich sonst so gut wie garnicht nachweisen.

Die grössere Schlankheit, in der sich andere männliche Statuetten von der besprochenen unterscheiden, erklärt sich vielleicht mit der Darstellung eines jüngeren Lebensalters. Fast mädchenhaft zart erscheint die Figur eines mit Schurz und dickem Gürtel bekleideten Jünglings aus dem Herrenhause einer altkretischen Stadt, deren Ruinen bei Gurnia im Ostteil der Insel nahe der Nordküste liegen (Tafelbild 10). Auch hier ist eine rechteckige Plinthe mit Nagel mitgegossen. Im übrigen bietet die Figur Neues. Der linke Fuss tritt nicht vor, der linke, herabhängende Arm liegt nicht am Körper an, sondern nur die Hand ist mit dem Schenkel durch ein Zwischenstück verbunden, der Oberkörper neigt sich nicht zurück, der wiederum sehr grosse Kopf wendet sich etwas nach links. Die Rechte, zur Faust geballt, ist vor die Brust erhoben, scheint diese aber ebenso wenig zu berühren, wie die Hand der Berliner Adorantin die Stirn. Beide Arme sind also fast völlig frei gearbeitet. Dieses Zeichen einer hochentwickelten Technick verbindet sich indessen hier mit Zügen einer nachlässigen Formgebung. Vor allem die Beine sind nur im allgemeinen angelegt und wirken hölzern steif. Die starke Einziehung des Leibes, die „Wespentaille", wie man sie genannt hat, ist nun dagegen bezeichnend auch für andere Darstellungen nur mit einem Schurz bekleideter Männer.

Die zierlichste Statuette der Art, die wir bisher besitzen, wurde erst vor einigen Jahren auf einem Acker südlich von Candia gefunden (Tafelbild 8). Technisch lehrt sie, dass man die Form solcher Figuren von unten, also nachdem sie auf den Kopf gestellt war, ausgoss. Denn die unregelmässig sich verbreiternde Bronzemasse unter den beiden Zapfen, auf denen der Jüngling steht, ist offenbar der beim Giessen des Metalls überquellende Rest. Bei der Aufstellung des Werkes wird dieser Teil, wie auch die Zapfen, nicht sichtbar, sondern irgendwo eingelassen gewesen sein. Für dieselbe Befestigung bieten noch griechisch-archaische Figuren verschiedene Parallelen (S. 35 u. 41). Aus dem Stehenlassen der Bronze vor der Mündung der Form zu schliessen, es handele sich bei diesen Werken um

verworfene Stücke, widerraten die jüngeren Statuetten durch ihre fehlerfreie Ausführung, die hier besprochene, ältere, durch ihre Schmückung mit einem doppelt um den Hals gewundenen und verknoteten Golddraht. Nachgearbeitet ist die letztgenannte allerdings nicht, wie ein zwischen rechtem Ober- und Unterarm stehengebliebenes Verbindungsstück zeigt.

Der Jüngling trägt Schuhe, die ähnlich wie an der Bronze aus Tylissos durch einige Querlinien angedeutet sind, ferner einen von starkem Gürtel hinten herabfallenden und zwischen den Beinen hindurchgezogenen, schmalen Schurz mit Gliedfutteral, an beiden Handgelenken dicke Ringe und auf dem Kopfe eine hohe, rückwärts geschweifte Spitzmütze, die man sich wohl, vielleicht aus Leder, genäht zu denken hat, da an ihrer Rückseite lappenförmige Verzierungen herabhängen. Die Haltung der in einigem Abstande vor der Brust aneinander stossenden Fäuste ist unklar, zum Festhalten eines von den Armen umschlossenen Gegenstandes, woran man zuerst denken könnte, jedenfalls ungeeignet. Vielleicht steht die Gebärde in Zusammenhang mit der älteren der die Brust schlagenden Hände und bedeutet wiederum eine Form der Gottesverehrung. Wahrscheinlich ist ja auch hier ein Sterblicher dargestellt, vielleicht sogar ein Krieger, denn dieselbe, nur noch reicher verzierte Mütze trägt ein mit Speer und Schild bewehrter Mann im Zuge seiner schlechter erhaltenen Kameraden auf einem Siegelabdruck aus Knossos. Soldatischen Geist könnte man dem Jünglinge zutrauen, so straff steht er mit durchgedrücktem Kreuz da und so keck erhebt er den Kopf, von dem lange Locken sich auf die Brust herabschlängeln. Der Eindruck der Beweglichkeit dieses Körpers wird trotz Beibehaltung der Frontalität erzielt durch seine Proportionierung. Denn auf den langen und starken Beinen sitzt ein kurzer Leib, der in den Hüften sehr schmal ist, so dass der Oberkörper mit den seitwärts abgestreckten Oberarmen wie schwankend darüber aufsteigt; die Richtung seiner Rückwärtsneigung aber wird kräftig unterstrichen durch den lustig nach hinten hochragenden „Galahelm“, der die Stattlichkeit des junges Mannes so überzeugend steigert.

Diese Tendenz zur Streckung der Jünglingsgestalt wird nun aber zur Manier. Dies zeigt neben anderen Beispielen eine Figur aus Kreta in Wien, deren nähere Fundumstände unbekannt sind (Tafel-

bild 11). Unter der etwas unregelmässigen, seitlich ansteigenden Plinthe ist der Rest des Befestigungszapfens erhalten. Die Schurztracht gleicht der des Jünglings in Candia, doch fehlt Beschuhung und Kopfbedeckung. Auch hier ein Gebetsgestus.

Der Anschluss an Besprochenes ist also deutlich. Aber zu wie langen, oberflächlich durchgeformten Stelzen sind die Beine geworden! Ähnlich zeigt der kurze Oberkörper infolge geringerer Einschnürung über den Hüften steilere Umrisse, lädt also weniger aus und strebt entschiedener empor. Seine Magerkeit wird durch den sich abhebenden Rippenrand betont.

Zu den Anzeichen einer auf starke Stilisierung ausgehenden Spätkunst gesellt sich die Bildung des Lockenhaares durch gleichförmige Spiralen; drei längere Strähnen fallen, unten ebenso eingerollt, auf den Rücken herab. Für ihre Drahtform bot nicht nur der Jüngling aus Candia, sondern auch die Berliner Adorantin, sie aber nur mit den auf den Armen liegenden Locken, eine Vorstufe.

Indessen hat die kretische Plastik auch jetzt nicht, wie etwa die ägyptische, ein bestimmtes und allgemein gültiges System für den Aufbau der ruhig stehenden Menschengestalt ausgebildet. Der individualistisch ungebundene Charakter dieser Kunst spricht sich zum Beispiel darin aus, dass der rechte Fuss unserer Figur zur Seite gedreht ist und die linke Hüfte etwas stärker heraustritt. Doch bleibt es bei diesem Ansatz, und eine klare Unterscheidung von Stand- und Spielbein wird nicht erreicht. Die Genauigkeit indessen, mit der sich bei durchgeführter Frontalität das Körpergewicht auf beide Seiten verteilt, erscheint, wie an älteren Statuetten, so noch an der Wiener keineswegs erstrebt.

Gegen Ende der Epoche nimmt der Abstand von Wirklichkeitsformen immer mehr zu. Indessen bedeutet er zunächst noch kein Streben nach neuen Zielen, sondern einfach einen Niedergang, ein Zurücksinken in Primitivität.

Ein Beispiel hierfür bietet eine weibliche Figur aus Kreta im Louvre, vor der man schwanken kann, ob eine Sterbliche oder eine Göttin dargestellt sei (Tafelbild 5). Sie trägt auf dem Kopfe eine turbanartige Krone vereinzelter Form, deren nächste Vergleichsstücke sich auf Terrakottaidolen aus Mykenae finden. Mit etwas anderen Kronen geschmückt erscheinen indessen, wie Göt-

tinnen, so auch Priesterinnen. Keine Entscheidung über die Deutung bringen die Gebärde der Hände und die Bekleidung mit dem — in der Rundplastik früher nicht fussfreien —, durch schräge Furchen gegliederten Rocke. Es bleibt fraglich, ob in ihnen die Volants der voraufgegangenen Zeit nachwirken, oder ob es sich um seitlich bewegte Falten handelt. Die zweite Erklärung würde die Deutung auf eine Tänzerin nach sich ziehen. Sehr anmutig könnte man diese allerdings nicht nennen. Der unerfreulich ungegliederte Körper weist geradezu auf die primitive Männerfigur aus Troja II zurück. Über sie hinaus geht die Sichtbarlassung der Oberarme über den im Ellenbogengelenk scharf nach vorn gebogenen, an der Brust anliegenden Unterarmen, eine Haltung, die der einer männlichen Terrakottafigur aus dem Heiligtume zu Petsofà am Ostrande Kretas ähnelt; die dortigen Funde gehören hoch in die erste Hälfte des zweiten Jahrtausends (1800—1700). Die Pariser Bronze wesentlich späterer Zeit zuzuweisen, empfehlen aber ihre knopfartigen Augen und der wie lächelnd gebogene Mund. Denn ähnliche Gesichtsformen hat das als Kopf gebildete Griffende eines Messers aus dem bei Psychro im kretischen Lasithigebirge gelegenen Höhlenheiligtume. Dessen Gründung ist zwar schon etwa um 1600 erfolgt, das Messer aber dürfte erst gegen Ende des Jahrtausends gearbeitet sein.

Vermutlich haben nordische, griechische Eroberer mit der Jugendkraft eines noch unverbrauchten, aber auch noch halb barbarischen Volkes die politische und kulturelle Macht des überfeinerten Kretas gebrochen. Um 1400 v. Chr. ging der Palast von Knossos gleich anderen in Flammen auf, um nie wiederhergestellt zu werden. Die Märchenwelt griechischer Vorgeschichte versinkt allmählich, und langsam bereitet sich auf den Inseln des Ägäischen Meeres wie auf dem Festlande und an der Westküste Kleinasiens eine neue Zeit vor. Mit ihrem Beginne geht die Bronzezeit zu Ende, denn neben das schon früher verwendete Metall tritt nunmehr als neues das Eisen.

4. Die geometrische Kunst.

Die ersten Jahrhunderte nach dem Untergange der kretischen Vorherrschaft scheinen eine Zeit kriegerischer Unruhe gewesen zu sein, in welcher der Kunst keine schnelle Entwicklung beschieden war. Erst nach Vollendung der Verschiebung hellenischer Stämme, die in der Sage unter dem Namen der dorischen Wanderung fortlebt, konnte der griechische Geist sich stetiger entfalten. Die eigentümliche Folgerichtigkeit seines Schaffens zeigt sich uns vorerst in der Keramik an der Ausbildung bestimmter geometrischer Dekorationssysteme, deren Wurzeln tief in das mitteleuropäische Neolithikum hinabreichen. Doch wirkte zweifellos auch die unmittelbare Vergangenheit nach, da ihre Leistungen, sowohl Bauwerke als auch kunstgewerbliche Gegenstände, verständlicherweise erst allmählich zugrunde gingen. Wie aber die kretische Bildnerei verhältnismässig schnell den frischen Naturalismus ihrer Blütezeit aufgegeben hatte, so erweist sich die Darstellung der Lebewesen jetzt erst recht im Banne einer wirklichkeitsfremden Abstraktion.

Die Bronzekleinplastik spielt in dieser Zeit eine grosse Rolle. Massenhaft sind in den Heiligtümern Figuren geometrischen Stils gefunden worden, die einst, meist wohl an Ort und Stelle gearbeitet (oben S. 10), der Gottheit als Weihegabe dargebracht waren. Eine kleine Auswahl zeigt im Folgenden die wichtigsten Typen.

Auf den ersten Blick barbarisch fremd mutet uns die ziemlich grosse Statuette eines Kriegers im Athener Nationalmuseum an (Tafelbild 12). Sie stammt aus Thessalien, dessen bronzezeitliche bemalte Keramik zwar von Süden eingeführt scheint, das nach unserem bisherigen Wissen aber doch nur zu den Randgebieten der kretisch-mykenischen Kulturwelt gezählt hat. Demgemäss darf der Anschluss der Figur an Bekanntes in zwei Richtungen gesucht werden. Die ausserordentliche Streckung

des Leibes erinnert an die letzte Phase kretischer Kunst, eine Einzelheit, wie der lange, dicke, konische Hals dagegen an einheimische, zum Teil noch der Steinzeit angehörige Terrakotten. Auch der etwas zurückgelehnte Kopf mit der regelmässigen Zuspitzung des Gesichtes knüpft an ältere Typen, besonders an Marmorfiguren von den Kykladen, an. Doch kehrt er an zeitgenössischen Bronzen wieder, das Missverhältnis zwischen den übermässig starken Waden und den fadendünnen Armen begegnet in geometrischen Gefässmalereien Attikas, der kurze, dreieckige Oberkörper aber in beiden Kunstgattungen. Unzweideutig bestimmt den Ansatz der Figur endlich ihr runder, an zwei gegenüberliegenden Stellen ellipsoid ausgeschnittener Schild, denn seine Form ist der Periode durchaus eigentümlich. Aus getriebenem Blech bestehend, zeigt er an der Innenseite sowohl in zwei Randstreifen wie in annähernd radial angeordneten Reihen eine Verzierung durch Punzen. Sollte durch diese schematische Ornamentik das Material des Vorbildes angedeutet sein, so möchte man zuerst an Flechtwerk denken.

Es fällt auf, dass der bis auf einen Gürtel, der mitgegossen ist und aus vier Riemen zu bestehen scheint, und einen flachen Helm mit Aufsatz nackte Krieger den Schild auf dem Rücken trägt, wo ihn ein schräg über den Leib gelegter, roh zusammengebogener Draht festhält. Denn die erhobene und durchbohrte Rechte lehrt, dass der Mann einen Speer schwang, und die Linke ist doch offenbar vorgestreckt, um den Körper zu schützen. An anderen, verwandten Figuren hing denn auch der Schild am linken Arme. Der provinzielle Verfertiger unserer Statuette hat sich also an ein bereits bestehendes, den Krieger im Kampf darstellendes Schema angeschlossen, das Handlungsmotiv aber selbständig dadurch verschleiert, dass er den Schild nicht in dieses einbezog. Der ruhige Stand der Füsse ist dagegen für die ganze Kunststufe typisch, deren Rundplastik wohl in den Gebärden eine bestimmte Handlung anzudeuten vermag, während ihr die Darstellung einer Bewegung noch unmöglich ist.

Das Motiv des Kämpfers, zu dem die Phantasie einen Gegner ergänzt, enthält den Keim zu einer Gruppe. Tatsächlich hat die geometrische Kleinbronzeplastik mit bemerkenswerter Kühnheit verschiedene, auch kompliziertere Verbindungen gleichwertiger Gestalten vorzunehmen gewagt.

Zunächst sind Tierdarstellungen zu nennen. Besonders zahlreich in Olympia, aber auch in Delphi und auf der Akropolis von Athen, haben sich aus dieser alten Zeit Statuetten von Pferden, Rindern, Hirschen, Vögeln, vereinzelt auch von anderen Tieren, wiedergefunden. Sie stehen meist auf einer Plinthe, die entweder durchbrochen oder an der Unterseite ornamental verziert, d. h. auch auf die Ansicht von unten berechnet ist; diese zweite Gattung wurde wahrscheinlich an Bäumen des heiligen Bezirkes aufgehängt. Neben einzeln dargestellten Tieren begegnen uns nun auch Vereinigungen von mehreren. Einmal sitzt ein Vöglein auf der Kruppe

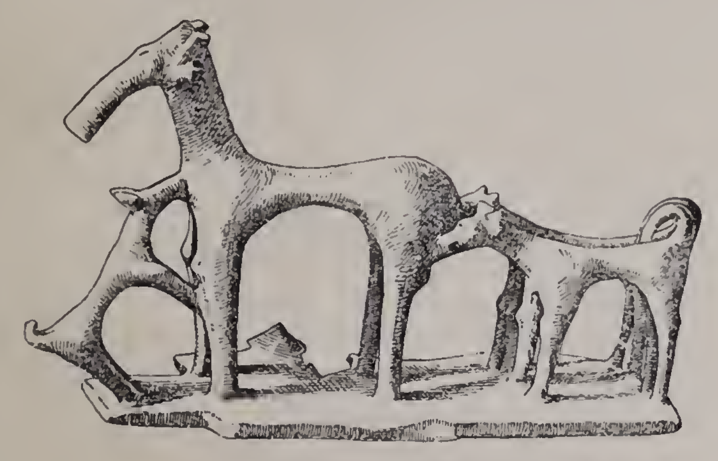


Abb. 1. Von Hunden angefallener Hirsch.
Aus Olympia. Athen, Nationalmuseum. Länge 10 cm.

eines Pferdes, öfter kommt eine Mutterstute mit Füllen, die neben ihr stehen oder an ihr saugen, vor. Ein dramatischerer Augenblick sollte in der Gruppe eines von drei Hunden angefallenen Hirsches aus Olympia festgehalten werden (Abb. 1). Allein, sein Künstler ist von dem einzigen Schema, das er bewältigte, dem des unbewegten Tieres, nicht abgegangen und hat nur durch die Anordnung der vier Tiere anzudeuten versucht, wie ein Hund das Wild von vorn gestellt hat und es anspringt, während zwei andere sich hinten in seinen Läufen festbeissen. Die Deutung der Hauptfigur ergibt sich nur aus dem in Resten erhaltenen Geweih. Im übrigen ist eine Unterscheidung der Tierrassen gar nicht erstrebt worden. Köpfe, Leiber und Beine sind gleichartig zylindrisch; auf eine Einzelform der Körperteile wird höchstens mit den Vorsprüngen an den

Beinen Rücksicht genommen, welche die Gelenke andeuten. In der Wiederkehr typischer Formeln prägt sich indessen ein sehr bestimmter Stil aus. Diese geometrische Gruppe bedeutet kein kindliches Stammeln eines unsicheren Gestaltungswillens, sondern den zielbewussten Versuch, mit Hilfe einer übernommenen Formsprache eine selbständige und neue Komposition zu schaffen.

Dasselbe gilt von einem Werke, das nach einer Kunsthändlernachricht gleichfalls aus Olympia stammen soll und sich in der Sammlung von Pierpont Morgan befindet (Tafelbild 16). Da stehen ein Kentaur und ein Mann — beide bärtig und mit hohen, unten verschnürten, oben abgebrochenen Kopfbedeckungen versehen, für deren Ergänzung im Voraus auf den gleich zu besprechenden Wagenlenker verwiesen sei, — vor einander und legen die linken Hände auf die Vorderarme ihres Gegenübers. Der fast um einen Kopf kleinere Kentaur ist vorn ganz wie ein Mensch gebildet, aus seinem Kreuz aber wächst unvermittelt der kurze, zylindrische Pferdeleib hervor, an den sich übermässig starke Oberschenkel anschliessen. Diese äusserliche und unorganische Bildung des Mischwesens, die für die ältere Zeit typisch ist, hat der Künstler nach Kräften dadurch verschönt, dass er mit sorgfältig graviertem Fischgrätenmuster am Pferderücken und Schwanze die Behaarung anzudeuten versucht hat. Der Mann vor dem Kentauren trägt um die äusserst schmalen Hüften einen Gürtel, der vielleicht aus Metall zu denken ist. Sein Hauptschmuck waren die in den jetzt leeren Höhlen wohl mit Silber eingelegten Augen.

Die Anordnung der beiden Figuren ähnelt in ihrer Reliefmässigkeit der betrachteten Jagdgruppe, ihr Stil ist dagegen fortgeschrittener. Wohl kehren die Zacken an den Gelenken der Tierbeine hier und dort wieder. In dem energischen Absetzen der Pferdebeine vom Leibe spricht sich indessen bei aller Naturfremdheit ein entwickelterer Sinn für organische Gliederung aus. Auch an den menschlichen Unterkörpern ist dieser unverkennbar. Die fast blechdünnen Oberkörper, auf denen allzu grosse Köpfe sitzen, stehen hierzu in auffälligem Missverhältnis.

Das Bedeutsamste an unserer Gruppe ist nun aber, dass mit dem Kentauren der Mythos in der griechischen Kunst auftritt. Eine überzeugende Deutung der beiden Gestalten konnte freilich bisher

nicht gegeben werden. Die Berührung des Gegenübers in der Gegend der Ellenbogen legt den Gedanken an einen Ringkampf näher, als den an eine freundschaftliche Begrüssung; die ruhige Haltung der Streitenden fände in den Tieren der Jagdgruppe ihre Parallele.

Erheblich geringer in der Ausführung, aber in anderem Sinne bemerkenswert durch die Wahl des Gegenstandes, ist die Gruppe von sieben nackten, sich umschlungen haltenden Weibern aus Olympia, ein stark verbogenes Exemplar von mehreren ähnlichen, zum Teil besseren, zum Teil nur in Resten erhaltenen (Tafelbild 13). Die Vereinigung der nur in den allgemeinsten Zügen angedeuteten Gestalten bedeutet offenbar einen Reigentanz. So roh nun auch die Durchbildung der Leiber ist, so fällt die Anordnung der Frauen im Kreise doch als grosse Kühnheit auf. Denn die spätere archaische Grossplastik hat ihre Gruppen durchaus in reliefmässiger Klarheit seitlich ausgebreitet und jede stärkere Betonung der räumlichen Tiefe vermieden. Die Gruppe der Tänzerinnen dagegen hat die stereometrische Grundform eines Kegelstumpfes und schliesst sich zu einer allseitig gleich erscheinenden Raumeinheit zusammen. Ähnliches findet sich in der antiken Monumentalplastik erst nach Lysipp, zur Zeit des Hellenismus. Dass die Kleinplastik der grossen Kunst vorauseilt, wurde schon bei Betrachtung einer neolithischen Terrakottafigur hervorgehoben (S. 14). In unserem Falle aber liegt vielleicht ein Erbe der so erstaunlich reichen bronzezeitlichen Kunst vor, denn bereits eine Terrakottagruppe aus Palaikastro auf Kreta, bald nach Mitte des zweiten Jahrtausends geschaffen, stellt einen Ringtanz um eine Mittelfigur dar.

Auch tönerne Nachbildungen eines von zwei Pferden gezogenen Wagens mit Lenker hat es schon in der Vorzeit gegeben. Die aus spätmykenischer Kunst des Festlandes erhaltenen sind indessen sehr primitiv und vereinfachen das Naturvorbild dadurch, dass die Wagenkästen auf den Hinterbeinen der Pferde aufsitzen und die Räder gänzlich fehlen. Der Wirklichkeit näher kommen die Reste bronzener Statuettengruppen geometrischer Stilstufe, meist wiederum aus Olympia (Tafelbild 15). Sie geben den vorn abgerundeten Wagenboden, das Stangenwerk der Brüstung, die gleichmässige Krümmung der Deichsel — an dem abgebildeten Stück ist diese

verbogen — und die Bogenform des Doppeljochs so getreu wieder, dass die Entlehnung dieses Typus eines leichten Rennwagens aus Ägypten Teil für Teil nachgewiesen werden kann. Die vierspeichigen Räder sind meist, die beiden angespannten Pferde stets verloren gegangen. Wir dürfen sie uns nach der Art, wie der behelmte Lenker auf dem Wagen steht, in einem der Natur ungefähr entsprechenden Grössenverhältnisse zu dem Erhaltenen ausgeführt denken. Wegen dieses Beginnes einer richtigeren Proportionierung wird das kleine Weihgeschenk gegen Ende der geometrischen Kunst, im achten Jahrhundert, entstanden sein. Erst aus zweihundert Jahre späterer Zeit aber überliefern uns Schriftsteller die ersten Monumentalgruppen von Viergespannen.

Alle die bisher besprochenen Bronzen waren Freifiguren. Zu ihnen kommen von nun an auch Gestalten, die in die Tektonik eines Gerätes eingefügt sind.

Von einem solchen stammt die Figur eines stierköpfigen, nackten Mannes im Louvre (Tafelbild 14). Wo sie zutage kam, ist unbekannt, mit Hilfe von Fundstücken aus Olympia kann indessen angegeben werden, wozu sie diente. Der Dämon, der in der Verbindung tierischer Formen mit menschlichen dem kretischen Minotauros der Sage gleicht, steht mit vorgesetztem linken Fusse auf einer Plinthe, die vorn mit etwas geschwungener Fläche nach unten umknickt. Er erhebt beide Arme nach vorn, wendet den Kopf aber scharf nach links. Gleich der rechten Hand war auch die linke, deren vordere Hälfte fehlt, durchbohrt. Beide stützten von rechts den kreisrunden Henkel eines gewaltigen Dreifussbeckens, an dessen Rande die Plinthe der Figur angenietet war; von links half eine entsprechende Gestalt. Die Wiederherstellungszeichnung eines solchen Dreifusses aus Olympia, für die nur nach den dortigen Funden reinmenschliche Stützfiguren verwandt wurden (Abb. 2), lässt, wie diesen Zusammenhang, auch den Grund für die Kopfwendung des „Minotauros“ erkennen; aufmerksam blicken die dienenden Gestalten dem Benutzer des Gerätes entgegen, ihre Haltung belebt die Starrheit des tektonischen Aufbaues. Wie aber in den Stützfiguren, so kündet sich erst recht in der gegenständlich völlig unberechtigten Krönung der Henkel durch ruhig stehende Pferdchen schon jetzt die leidenschaftliche Liebe des griechischen Bildners zu den Körpern aller Lebewesen.

Auch der „Minotauros“ ist ein Werk spätgeometrischer Kunst. Denn zeigt die Schlankheit des Leibes den Künstler auch in älterer Tradition befangen, so gehen die Arme und Beine mit ihren besseren Verhältnissen doch weit über den thessalischen Krieger hin-

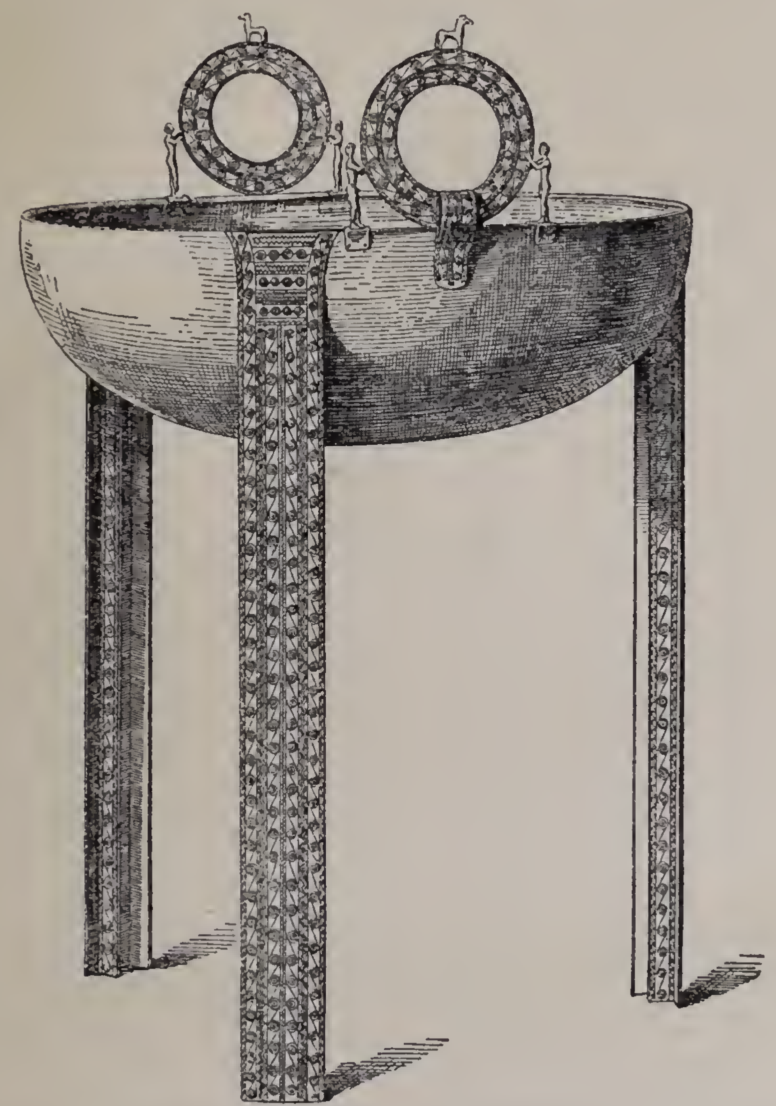


Abb. 2. Wiederherstellung eines Dreifußes aus Olympia.
Höhe 1,87 m.

aus. Für die entwickeltere Kunststufe zeugt auch der Stand mit vorgesetztem linken Fusse ohne Entlastung der einen Körperhälfte. Denn er ist es, der, schon viel früher in Ägypten ausgebildet, nunmehr auch in Griechenland Jahrhunderte hindurch die Formel für die Darstellung der ruhig stehenden Menschengestalt werden sollte.

5. Der Archaismus.

a. Allgemeines.

Zur Zeit des „geometrischen“ Stiles hat es in Griechenland noch keine monumentale Plastik gegeben. Diese ist vielmehr erst im siebenten Jahrhundert v. Chr. entstanden, als man begann, den Göttern Tempel zu bauen, und die Abbilder der Olympier der Grösse des Raumes anzupassen genötigt war. Dass die neue Kunst alsbald auch zu Darstellungen von Menschen überging, entwickelte sich wohl aus den älteren Gebräuchen des Weihgeschenkes und des Grabschmuckes. Von diesen Ausgangspunkten aus wurden der Monumentalskulptur allmählich immer neue Ziele gesteckt.

Die Grossplastik musste zwar von Anfang an andere Wege gehen, als die Kleinplastik (oben S. 8), hat aber trotzdem diese bald und nachhaltig beeinflusst. Die ungebärdige, junge Kraft, die sich bisher einer systemlosen Fülle sehr verschiedenartiger rundplastischer Versuche hingegeben hatte, wird nunmehr in der strengen Schule der Grosskunst gebändigt und zu einer eingehenden Durcharbeitung der plastischen Hauptaufgaben hingeführt. Wohl zeigen die Bronzestatuetten auch jetzt den grösseren Reichtum an Motiven, aber die Entwicklung dieses Kunstzweiges erhält das Gepräge eines organischen Wachstums.

Noch in einer zweiten Hinsicht ändert sich das Bild. Während sich in der Bronzeplastik des geometrischen Stils bisher grössere Unterschiede einzelner Gegenden voneinander nicht feststellen lassen, treten im siebenten Jahrhundert zuerst die künstlerischen Eigenarten der griechischen Stämme hervor. Sie haben sich unter dem stärkeren oder schwächeren Einfluss fremder, orientalischer Völker ausgebildet. Die Nähe älterer Kulturen, der ägyptischen im Süden,

der hettitisch-assyrischen im Osten, blieb nicht wirkungslos. Teils im unmittelbaren Verkehr, teils durch die Vermittelung der handeltreibenden Phöniker wurden Äusserungen orientalischen Formsinnes von den Hellenen aufgenommen. Ist dieser Vorgang bei allen Künsten wahrzunehmen, so zeigt sich andererseits aber auch, wie schnell die Griechen das Fremde umgebildet, wie frei sie es mit Eigenem vermischt und ihrem andersgearteten Willen untertan gemacht haben.

Die Hauptmasse der erhaltenen archaischen Bronzestatuetten stammt erst aus dem sechsten Jahrhundert. Im folgenden werden daher die Denkmäler zu örtlichen Gruppen zusammengefasst, der Gesichtspunkt der zeitlichen Abfolge tritt darüber zurück.

b) Kreta und der Peloponnes.

Es ist begreiflich, dass die Kunst des zweiten Jahrtausends besonders lange in Kreta nachgewirkt hat, auf der Insel, welche die glänzendsten Leistungen jener Zeit hervorgebracht hatte. In der Tat bewahrt die ebendort gefundene Bronzefigur eines Widderträgers im Berliner Antiquarium, die zweifellos der griechisch-archaischen Kunst angehört, noch manches vom Erbe der Vorzeit (Tafelbild 17). Die Schurztracht, die Schnürung über den Hüften, die seitlich abgestreckten Oberarme, alle die Züge erinnern stark an Werke der älteren Epoche. Um die Dauer dieser Beeinflussung nicht gar zu weit auszudehnen, wird man geneigt sein, die Statuette noch dem siebenten Jahrhundert zuzuweisen. Dazu passt, dass das ägyptische Standmotiv mit vorgestelltem linken Fuss, das schon am Ende des geometrischen Stiles in Griechenland Aufnahme gefunden hatte (S. 33), hier noch fehlt. Höher hinaufzugehen, verbieten andererseits die nicht mehr überschlanken Proportionen, wie sie „geometrische" Bronzen zeigten.

Unter der kreisrunden Plinthe des Jünglings sind ein Gusszapfen und der Rest der überschüssigen Bronze stehen geblieben, wie ähnlich schon an der Figur des zweiten Jahrtausends aus der Umgebung von Candia (S. 23). Auf einstige Anbringung des Werkes etwa an einem Gerät darf aus dem Untersatz also nicht geschlossen werden. Vielmehr wird es ein Weihgeschenk sein, das den Stifter selber samt seiner Opfergabe wiedergibt. Diese besteht

in einem Widder, der auf den Schultern des Jünglings liegend gedacht ist. Doch war der Künstler zu einer ungezwungenen Anordnung des Tierkörpers hinter dem Kopfe des Mannes noch nicht befähigt, denn der Widder wird mehr an seinen Beinen schräg nach hinten hochgehalten, als dass er ruht. Das Schema des unbewegten Vierfüsslers aus geometrischer Kunst erweist sich als noch nicht ganz überwunden. Dem Tiere Platz zu machen, muss der Kopf des Jünglings sich vorneigen; es hiesse, die Feinheiten späterer Kunst zu Unrecht schon hier vermuten, wollte man aus der Kopfhaltung die Rücksicht auf einen tiefen Augenpunkt des Beschauers, also auf ursprünglich hohe Aufstellung des Werkes entnehmen.

Der sein Opfertier auf den Schultern tragende Mann ist ein aus archaischer Kunst öfter erhaltener Typus. In unserer Bronze liegt seine älteste rundplastische Darstellung vor. Vergleicht man sie nun aber mit der etwas überlebensgrossen Marmorstatue des Kalbträgers im Akropolismuseum zu Athen, welche der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts angehört, so treten wichtige, in Grösse und Herstellungsstoff bedingte Unterschiede hervor. Die Oberarme des Kalbträgers sind gesenkt und lösen sich nicht von dem Marmorblocke, aus dem auch der Körper gehauen ist; der gesenkte Kopf des gegenüber der Natur zu kleinen Tieres erreicht nicht die Scheitelhöhe des Mannes, dessen in grossartiger Einfachheit zusammengehaltener Gesamtumriss eine durchaus monumentale Wirkung hervorruft. Das ruhig heitere Antlitz blickt dabei geradeaus. Wie anders die Bronzefigur. Die aus dem von unten ansteigenden Umriss herausstechenden Arme, der mit dem rechten Arm nicht verbundene Hinterteil des Widders, sein gegenüber erhobener Kopf erfüllen das Werk mit einer fast zappeligen Unruhe; die grossen Augen des Jünglings starren, wie angestrengt hervorquellend, vor sich hin. Es erscheint undenkbar, diese Statuette in grossem Massstabe und aus sprödem Stein gearbeitet zu wiederholen. Ihr Künstler hat zweifellos den Einfluss einer Monumentalplastik noch nicht erfahren, deren etwas jüngeres Meisterwerk der Kalbträger ist.

Von einer gewissen grossartigen Wirkung ist dagegen trotz ihrer Kleinheit die Figur eines liegenden Löwen aus Olympia in Berlin (Tafelbild 20). Es gibt Wiederholungen von ihr aus mehreren Heiligtümern des Peloponneses. Zwei vom Artemistempel zu Sparta

zeigen bei übereinstimmender Gesamtanlage einen etwas älteren Stil, zwei aus dem Bezirk des Apollon Tyritos in der Kynuria, dem nordöstlichen Grenzgebiete Lakoniens, sind von etwas geringerer Arbeit, sorgfältiger scheint wiederum ein Exemplar von Heraion zu Argos. Man hat offenbar einige Zeit hindurch im Peloponnes an verschiedenen Stellen derartige Tierfiguren hergestellt. Ihre kleinen Abweichungen voneinander bezeugen, dass die einzelnen Stücke immer wieder nach neuem Modell, also in verlorener Form, gegossen worden sind; mechanische Vervielfältigungsverfahren hat es nicht gegeben. Vielleicht war Sparta der Ausgangspunkt der Industrie und der Entstehungsort der abgebildeten Statuette.

Sie ist keine Freifigur, sondern der Typus war sehr eigenartig dekorativ verwandt. Denn unter den Vorderpranken sitzen Scheiben, die eine Querachse miteinander verband; von ihr ging — in Sparta ist sie gut erhalten —, eine Nadel aus, die in einem unter dem Schwanzansatz befindlichen Doppelhaken eingreifen konnte. Das Tier bildet also den Bügel einer Fibel, einer Sicherheitsnadel, mit der ein Gewand zusammengesteckt werden sollte. Für menschlichen Gebrauch ist diese, da der Löwe bis auf halbe Aushöhlung des Leibes vollgegossen ist, entschieden zu schwer. Das eine der beiden Gegenstücke aus der Kynuria zeigt denn auch, dass wir wiederum Weihgeschenke an Götter vor uns haben, denn es trägt die eingeschlagene Inschrift: „Ich gehöre Apollon". Der fromme Brauch, den Olympiern Kleidungs- und Schmuckstücke zu stiften, lässt sich durch die Jahrhunderte hin verfolgen.

Mit seinem brüllend geöffneten Maul, den weit aufgerissenen Augen, den energisch angezogenen Hinterbeinen, bietet der Löwe ein überzeugendes Bild wilder Spannkraft. Doch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass abgesehen von den allgemeinsten Formen des Kopfes und der Pranken ein katzenartiges Raubtier keineswegs richtig wiedergegeben ist. Der Künstler hat das Tier denn auch nicht aus unmittelbarer Naturanschauung geformt, sondern in Nachahmung orientalischer Vorbilder. So kehren zwar die schienenartigen Muskelwülste der Vorderbeine an dem Löwenbein eines Thronsessels auf spartanischem Grabrelief wieder, sind aber die deutliche Weiterbildung typischer Formen der assyrischen Kunst des achten Jahrhunderts; in Vorderasien, bei den Hettitern, ist die

kragenförmig abstehende Mähne vor dem Halse heimisch, welche die Griechen, wie im Peloponnes, so auch in Kreta übernommen haben. Die s-förmige Kurve des mächtigen Schweifes, der hier gar, zur Erhöhung seiner drohenden Wirkung, in einem langbärtigen Schlangenkopfe endet, kehrt in archaisch-griechischer Flächenkunst häufig wieder, letzten Endes geht aber auch sie auf Formen des zweiten Jahrtausends zurück.

Diese Kurve bietet deutlich ein Gegengewicht zu dem Löwenkopfe, dessen Höhe ihr Scheitelpunkt nahekommt. Der Gesamtumriss des Tieres erhält dadurch eine ornamentale Abrundung. Diese ist aber ganz auf die tektonische Bedeutung des Kunstwerkes berechnet und wirkt nur in seinem kleinen Massstabe wohltuend; an einer lebensgrossen Statue wäre ein entsprechender Schweif unerträglich aufdringlich. So erklärt sich auch die Vereinfachung der den Hals bedeckenden Mähne zu gravierten Flechtbändern und die Grossflächigkeit des Körpers als Rücksicht auf das Format: mit dem Verzicht auf vielteilige Form wird die Klarheit der Gesamterscheinung gesteigert. In diesem Sinne bedeutet die Löwenfibel aus Olympia einen Fortschritt in dem Streben nach monumentaler Wirkung in der Kleinplastik gegenüber dem kretischen Widderträger, obgleich sie schwerlich jünger ist, als dieser.

Unmittelbar lässt sich an die grosse Kunst das Figürchen eines gerüsteten und behelmten Kriegers aus Selinus, südöstlich von Sparta, anschliessen, das sich jetzt im Nationalmuseum zu Athen befindet (Tafelbild 21). Eine Inschrift an der Plinthe, grösstenteils auf die beiden Randstreifen neben der erhöhten Mittelfläche verteilt, besagt, ein gewisser Karmos oder Karilos habe das Werk dem Maleatas, d. h. wohl dem Apollon, geweiht; es darf also als Abbild des wehrhaften Stifters gelten. Seine Stellung mit vorgesetztem linken Fusse unter Verzicht auf Entlastung einer Körperhälfte und auf jede seitliche Drehung, den Kopf geradeaus gerichtet, zeigt nun die Übernahme des ägyptischen Schemas vollendet, die sich schon am Ende des achten Jahrhunderts angebahnt hatte (S. 33). Das im Nillande für den nur mit einem kurzen Schurze bekleideten Mann erfundene Standmotiv, vielleicht ursprünglich die Nachahmung einer bestimmten Anstandshaltung, war im Laufe der Jahrtausende zu einer bildnerischen Konvention erstarrt und allmählich auch für die Dar-

stellung langbekleideter Frauen verwandt worden. So haben es die Hellenen kennen gelernt und, in ernster Sachlichkeit bemüht um das Verständnis der einzelnen Körperformen, zunächst an zahllosen nackten Jünglingsfiguren weiterzubilden begonnen.

Diesen steht der spartanische Krieger nahe. Denn er trägt nach einer tapferen und rauhen Sitte den enganliegenden, kurzen Panzer auf blossem Leibe, die Gravierung des Harnischs aber deutet in ornamentaler Stilisierung einige der von ihm bedeckten Körperteile, die Brustmuskeln samt den Brustwarzen, den Rippenrand und den Nabel, an. Beinschienen schirmen die Unterschenkel, ein korinthischer Helm mit festen Wangenklappen und gewaltig hohem Busch den Kopf. Die gesenkte Rechte hielt den Speer. Der linke Unterarm ist vorgestreckt, als ob der Schild an ihm hinge, für den indessen keine Ansatzspur zeugt; er war also entweder fortgelassen oder nur lose befestigt.

Karmos ist von auffällig stämmigem Körperbau, kurzen Beinen und sehr grossem Kopf. Aus der Monumentalplastik dürfte sich für dieselben Proportionen kaum eine Parallele finden lassen. Sie scheint wiederum in Rücksicht auf den Massstab des Kunstwerkes gewählt, denn bei grösserer Schlankheit wäre der Eindruck eines wetterharten, leistungsfähigen Kriegsmannes an einer so kleinen Statuette kaum so glaubhaft erreicht worden. Die Wirkung bestimmter Einzelformen beruht geradezu auf einem der Natur sicher nicht entsprechenden Grössenverhältnis. Die Augen, deren gebohrte Sterne einst wohl eine Silbereinlage ausfüllte, sowie der Mund sind entschieden zu gross gebildet. Die derbe Kraft des martialischen Hopliten hat der Künstler aber bei aller Gebundenheit des Gesamtmotivs durch diese Mittel trefflich zum Ausdrucke gebracht, so sehr sie seinem Werke die eigentliche Bildnistreue nehmen mögen. Diese dürfen wir indessen in archaischer Kunst auch noch nicht erwarten. Wohl ist das Typische eines bestimmten Menschenschlages erfasst, aber es wird dargestellt im Banne einer fest ausgebildeten Tradition, und nach naturalistischer Wiedergabe der unendlich mannigfaltigen Wirklichkeit wird garnicht gestrebt.

Ansätze zu Ausnahmen hiervon finden sich am ehesten in etwas abgelegenen, vom Hauptstrome der Kultur nicht ständig befruchteten und daher der Tradition nicht durchaus unterworfenen Gegen-

den. Reich an solchen ist das mittelpeloponnesische, nirgends die Küste berührende Bergland Arkadien. Die archaische Bildnerei des einfachen Bauern- und Hirtenvolkes vergegenwärtigen uns reizvolle Bronzestatuetten von Gottheiten nnd besonders Sterblichen, die, aus mehreren Heiligtümern stammend, in verschiedene Museen verstreut wurden.

Eine dieser Figuren, heute in New York (Tafelbild 22), kündet durch ihre auf der rechteckigen Plinthe eingeschnittene Inschrift, dass ein Mann namens Phauleas sie dem Pan geweiht habe, dem in Arkadien viel verehrten Naturgotte, dessen Heiligtum am Westabhang des Lykaion der unbekannt gebliebene Fundort dieser Stiftung sein dürfte. Der Dargestellte trägt einen kegelförmigen Hut auf dem Kopfe; bekleidet ist er nur mit einem fransenbesetzten Plaid, das eine Stecknadel vor der Brust zusammenhält. Sehr auffällig treten die Säume unter der Heftung auseinander, sodass in der Vorderansicht Unterleib und Beine entblösst werden. Diese Unbefangenheit, für die der spartanische Krieger mit dem kurzen Panzer eine sittengeschichtliche Parallele bietet, ist hier darin begründet, dass jede der an den Schenkeln anliegenden Hände einen stabförmigen, rechts in einem Rest erhaltenen, links aus der Bohrung der Faust herausgefallenen Gegenstand fasste, der nicht unter dem Gewande verborgen bleiben sollte. Wie geeignet der dicke Mantel, der, vorn geschlossen, die Glieder gleich unseren Lodenpelerinen vor Wind und Wetter schützen konnte, für Landbewohner war, leuchtet ein. Phauleas ist wohl auch kaum mehr als ein Hirt, bestenfalls ein Viehzüchter und Hofbesitzer gewesen. Vornehm kann man seine Erscheinung nicht nennen. Die etwas ungelenke Wiederholung des typischen Standmotivs wird vielleicht weniger auf ein Unvermögen des Künstlers, als auf dessen Eindrücke von seinen Stammesgenossen zurückgehen. Hat er doch auch sonst, in den beiden Falten des Plaids neben den Stellen, wo die Nadel hindurchgeht, eine Beobachtung der Wirklichkeit überraschend selbständig und hübsch wiedergegeben. So erzählt denn auch das magere Gesicht, dessen Ausdruck etwas dumpfen Ernstes der leicht vorgeneigte Hals steigert, oder das schlicht zur Stirn herabgestrichene Haupthaar von einem prunklosen, arbeitsreichen Leben.

Den überzeugenden Eindruck einer stillen und bescheidenen

Existenz steigert die bei der Kleinheit des Werkes doppelt wirksame Ruhe des Gesamtumrisses. Ganz steil steigen die Linien in Vorderansicht auf; die Schräge der Schultern wiederholt der Hut nahezu parallel. Ungehemmt gleitet das Auge an den glatten Flächen des faltenlosen Mantels entlang, unter denen sich die Körperformen nur diskret abheben. In der Zusammenfassung der Masse geht das Weihgeschenk des Phauleas also noch über den Kalbträger zu Athen hinaus, an dem dasselbe Kunstmittel gewählt war, um die Geschlossenheit der Monumentalstatue hervorzubringen.

Aber auch der Phauleas wird hierin noch übertroffen durch eine Bronzefigur vom Lykaion in Berlin (Tafelbild 24). Sie zeigt uns mehrfach Bekanntes. Zapfen und Gussrest unter den Füssen gleichen ungefähr denen des altkretischen Jünglings in Candia (Tafelbild 8). Die Bekleidung mit Spitzhut und Plaid erinnert an den soeben betrachteten Standesgenossen in New York. Doch hat sich das Männlein sorgsam eingehüllt, sodass die Arme samt den Händen verborgen bleiben und ihre Haltung vor dem Leibe sich unter dem schweren Stoff nur ganz im allgemeinen verrät. Da eine Zehenangabe an den sehr dicken Füssen fehlt, sind diese wohl beschuht zu denken. Nackt bleiben daher nur der Hals und die unteren zwei Drittel des Kopfes.

Gerade durch diese winterliche Vermummung wirkt indessen die Gestalt so beschaulich. Denn sie ist nunmehr ringsum von breiten Flächen begrenzt, die sacht in einander übergehen und nur an dem Mantelsaum oder an dem Hutrande sich schärfer von einander absetzen. Die dadurch erzeugte Abgeschlossenheit der Erscheinung hat der Künstler durch einen Verzicht auf feinere Durcharbeitung der Einzelformen noch gesteigert. Dies wird besonders am Kopfe deutlich, wo die Brauenbögen, Jochbeine und Lippen aus der wenig gegliederten Oberfläche kaum hervortreten. Auch die Ziselierung der Barthaare fehlt, doch ist der Vollbart wenigstens durch einen für das Kinn allein wohl zu starken Vorsprung angedeutet.

Keineswegs darf wegen solcher Vereinfachung der Formen die Statuette als unvollendet gelten, denn Spuren einer Nacharbeit mit der Feile finden sich an vielen Stellen. In der unverkennbar sorg-

fältigen Herrichtung zeigt das kleine Kunstwerk vielmehr die Grenzen an, die sich der wackere Meister bei seiner Aufgabe gesteckt hatte. An einer tastbar klaren Darstellung der organischen Formen war ihm offenbar nicht sehr gelegen. Doch hat er den Formsinn des echten Rundplastikers besessen und die Gabe einer treffsicheren Charakterisierung seiner dörflichen Landsleute mit behaglichem Humor betätigt.

Andere Fundstücke aus den Heiligtümern am Lykaion lehren uns schwächere Mitläufer derselben Lokalkunst kennen. Unter den reifarchaischen Werken ebendaher ragt an Güte der Ausführung aber eine Statuette hervor, die wiederum das Berliner Antiquarium besitzt (Tafelbild 23).

Der fromme Hirt ist nackt, nur den Hut mit hinten umgeschlagener Krempe auf dem Kopfe, mit der Weihegabe eines Tieres, dessen Rest in der Linken erhalten, zum Heiligtume des Pan gewandert und erhebt die Rechte in der Anrufung des Gottes. Das schlichte Motiv wirkt so überzeugend als Augenblicksbild aus dem Leben der Wirklichkeit, in dem, wie wir nach der Entblössung des Phauleas glauben dürfen, auch völliger Verzicht auf Bekleidung in warmer Jahreszeit vorkam, dass man über dem erfreulichen Eindruck des Ganzen den provinziellen Stil im Einzelnen fast vergisst. Und doch ist dieser unverkennbar. Die Augen treten als flache Plättchen aus den Höhlen hervor, ohne dass sie etwa von den Lidern bedeckt zu denken wären; die Lippen des zu breiten Mundes und die gleichförmig schmalen Finger der linken Hand sind hart und schematisch begrenzt. Überraschend lebendig wirkt dagegen die Muskelangabe. Am Leibe zurückhaltender, ist sie an den Extremitäten mit liebevoller Sorgfalt durchgeführt. Dieser dürfen gelegentliche Übertreibungen zugute gehalten werden; vor allem sind ja die Waden viel zu stark geraten. Auch Hals und Kopf aber zeigen in ihrer Massigkeit von dem bereits beobachteten Grundsatze, dass die Körperproportionen der Kleinplastik ihren eigenen Gesetzen unterliegen dürfen (S. 39), einen allzu reichlichen Gebrauch gemacht.

Indessen, selbst von normalerem Wuchse wäre die Figur in gleichzeitiger Grosskunst kaum denkbar. Den Ansatz gestattet die leise Biegung des linken Knies, welche die nahende Überwindung des

archaischen Standmotivs ankündigt, wenn auch die linke Hüfte noch nicht entlastet und gesenkt ist; die Statuette wird danach im Anfang des fünften Jahrhunderts gearbeitet sein. Erst im Schaber Lysipps aber findet sich, mehr als hundertfünfzig Jahre später, ein Werk der Monumentalskulptur, das einen ebenso stark vorgestreckten rechten Arm besitzt. Dieser durchbricht die Reliefsphäre sonstiger Rundplastik so entschieden, dass man als Hauptansicht des Arkaders das Profil annehmen möchte, auf das doch andererseits das Standmotiv nicht berechnet scheint. Einen durchaus dreidimensionalen Aufbau bot schon die „geometrische“ Gruppe der zum Reigentanz vereinten Frauen aus Olympia (Tafelbild 13). Auch jetzt noch erlaubt sich also die Kleinkunst gelegentlich erhebliche Freiheiten von den strengeren Kompositionsprinzipien der Grossplastik. Die Beispiele hierfür werden sich uns noch vermehren.

Vorerst allerdings betrachten wir, indem wir Arkadien verlassen, eine Statuette, die wie noch keine der bisher besprochenen die genaue Verkleinerung eines in der Monumentalkunst vorkommenden Schemas darstellt (Tafelbild 18 und 19). Sie wurde bei dem Dorfe Mazi, südöstlich von Olympia in Elis, unweit der Westgrenze Arkadiens, gefunden und befindet sich heute im Museum zu Boston. Auf einer dreistufigen Basis, wie solche, nur höher und steiler, von reifarchaischer Kunst an in Stein, für Figuren grossen Massstabes, vorkommen, steht ruhig die Göttin Artemis in Sandalen und schlichter Peplostracht da, den Bogen in der linken Hand. An der faltenlosen Vorderfläche des Gewandes ist von unten nach oben die Weihinschrift eingeschlagen: Chimaridas der Daidaleia. Hier hat der Stifter also der Herrin des Heiligtumes, deren Beiname Daidaleia sonst nicht wiederkehrt, ihr eigenes Bild als Gabe dargebracht.

Es ist nicht unmöglich, dass die Figur sich geradezu an eine bestimmte Statue anschliessen liesse, denn sie erinnert an Marmorwerke aus verschiedenen Fundorten. Gemeinsam ist ihnen wie der Bronze der blockförmige Unterkörper mit den mehr oder weniger hervorlugenden, eng neben einander stehenden Füssen. Während aber an den Steinskulpturen das Gewand ringsum völlig glatt anliegt, fallen an der Daidaleia wenigstens hinten sieben gleichförmige Steilfalten vom Gürtel bis auf die Plinthe herab. Darüber belebt das Kleid auch vorn ein kurzer Überschlag, und zwar unter

der Brust durch den wagerechten Saum, an beiden Seiten dadurch, dass er über den Körperumriss hinausragend die Hälfte der Oberarme bedeckt. Der obere Rand des Peplos lässt den Ansatz der Brust frei, sodass ein Halsband mit Mittelverzierung sich um so wirksamer abhebt. Den reichsten Schmuck aber bieten die Haare. Um den Oberkopf ist ein Zopf herumgelegt, Stirn und Schläfen bekrönt ein Wulst seitwärts gestrichener Wellen. Hinter den Ohren aber hängen lange Locken herunter; je drei von ihnen sind beiderseits über die Schultern nach vorn gelegt und reichen gerade bis zum unteren Saum des Überschlages, sechs noch ein wenig stattlichere bedecken den Rücken. So umrahmen sie ein Antlitz, das still und milde, wie eine Kultstatue, den fromm nahenden Verehrern entgegen blickt.

Wie in manchen Einzelheiten der Tracht und in der reichen Frisur, so geht die Artemis von Mazi über die erwähnten Marmorstatuen auch darin hinaus, dass ihre Arme vom Körper gelöst sind und nicht, wie bei jenen, am Körper anliegen. Sie haben hier sogar verschiedene Haltung. Die Veranlassung hierfür bot gewiss das Attribut der rechten, mehr gesenkten Hand. Es zeigt sich hier im Bronzeguss ähnlich, wie an dem Figürchen des Karmos (Tafelbild 21), eine Lockerung des starren, wie in eine Fläche gebannten Schemas mit am Körper anliegenden Armen, das die ältere Marmorplastik ausgebildet hatte. Da nun auch das feine Oval und der gehaltene Ernst des Gesichtes eine entwickeltere Kunststufe verraten, wird die Statuette nicht vor der Mitte des sechsten Jahrhunderts geschaffen sein und ein Beispiel religiös konservativer Kunst bieten, dessen Vorbild die Kultstatue desselben Heiligtums gewesen sein könnte. Auch die der Monumentalplastik entsprechenden Körperverhältnisse der Figur fänden so ihre Erklärung.

Den Gewandstil reifarchaischer peloponnesischer Plastik kennen wir am besten aus einer Reihe weiblicher Figuren, die, selbst auf einer niedrigen Basis stehend, als Stützen kreisrunder bronzener Spiegelscheiben dienen. Ein Herstellungsmittelpunkt der Spiegelindustrie scheint nach der Fundstatistik im Nordosten der Halbinsel gelegen zu haben; meist nimmt man die Stadt Korinth hierfür in Anspruch. Derartige Standspiegel hat es zwar auch in Attika, in Mittel- und Nordgriechenland, im ionischen Osten, sowie in Grossgriechenland

gegeben. Indessen heben sich unter den dorther stammenden Stücken die aus dem Peloponnes exportierten von denen anderer Fabrikationsorte verhältnismässig leicht ab.

Auf Grund der Stilvergleichung darf mit grosser Wahrscheinlichkeit die Herstellung in Korinth oder in der Argolis von einem ausgezeichneten Standspiegel der Sammlung Cook zu Richmond vermutet werden, dessen Fundort unbekannt ist (Tafelbild 25). Es fehlt an ihm die besonders gearbeitete Basis unter den Füssen der Stützfigur. Diese steht mit leicht vorgesetztem rechten Fusse aufrecht da. Sie hält in der vorgestreckten Rechten eine Blume und hebt links mit steifer Anmut das Gewand etwas an, sodass es straffgezogen sich den Beinen anschmiegt. Man erkennt denselben, auf den Schultern gehefteten schweren Wollenpeplos wieder, den die Daidaleia von Mazi trägt (Tafelbild 18), nur dass der Überschlag etwas länger geworden ist und neben der rechten Hüfte ein Zipfel besonders tief herabhängt. Doch kommt am Brustansatz und an den Oberarmen noch ein im übrigen von dem Peplos bedeckter Chiton aus dünnerem Leinen zum Vorschein. Dieselbe doppelte Gewandung tragen zwei sehr viel kleinere Siegesgöttinnen, die beiderseits lebhaft auf die Hauptfigur zuflattern und die Hand ausstrecken, wie um jener kosend über das vorn gescheitelte, hinten breit herabhängende Haar zu streichen. Mit Verbindungsstücken an ihren äusseren Flügeln sind sie an die eingerollten Endigungen eines Trägers aufgenietet, der unmittelbar aus dem Scheitel der Frau herauswächst und der angelöteten Spiegelscheibe als Auflager dient.

Statt der Flügelmädchen, die nur an diesem Spiegel vorkommen, pflegen sonst zwei Eroten auf die Stützfigur zuzuschweben. Die untergeordneten Gottheiten scheinen aber diese selbst als Olympierin, und zwar als Aphrodite, zu erweisen; die Göttin der Schönheit und Liebe hilft somit dem Menschenweibe, sich vor dem Spiegel zu schmücken. In ihrer Erscheinung spricht sich ihr Wesen allerdings nicht aus. Denn die zierliche Raffung des Gewandes ist eine vom guten Ton vorgeschriebene Anstandsgebärde gewesen und kehrt, ebenso wie die Vorstreckung der Rechten mit einem Attribut, an zahlreichen Statuen sterblicher Mädchen wieder. Doch tragen diese nicht den dorischen, auf beiden Schultern gehefteten Peplos. Denn der Typus wurzelt im ionischen Osten, wo eine andere Gewandung üblich war,

und ist von dort erst in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts zum griechischen Festlande hinübergewandert. In der Argolis aber wurde er nicht nur durch die Veränderung der Tracht einheimischer Sitte angenähert, sondern auch in den knappen, herben Stil übertragen, der eine Eigenart peloponnesischer Bildnerei von Alters her war. Er tritt uns an unserer Spiegelstütze nicht nur in den spärlichen, ruhigen Falten des Peplos entgegen, sondern auch in dem trotz etwas emporgezogener Mundwinkel verschlossen ernsten Antlitze oder in dem schlichten Scheitel des Haupthaares.

Die Vereinigung der drei Göttinnen ergibt eine sich nach oben verbreiternde Komposition, die vorzüglich von der schmalen Standfläche zu dem Kreisrund der Spiegelscheibe überleitet. Belebt schon die Frauenfigur als Stütze und Griff des Spiegels an sich die Tektonik des Gerätes, so wird die Strenge ihrer frontalen Haltung noch gemildert durch die munteren, kleinen Siegesgöttinnen ihr zu Häupten rechts und links. Der glückliche Gedanke einer solchen Zusammenfügung ist bis in die Mitte des fünften Jahrhunderts hinein lebendig geblieben.

Indessen hat die archaische peloponnesische Bronzeindustrie als Spiegelstütze auch noch einen anderen Typus nach auswärtigen Anregungen ausgebildet.

Das Hauptbeispiel hierfür ist in einem Grabe auf der Insel Aegina gefunden worden und befindet sich heute in Athener Nationalmuseum (Tafelbild 26). Ein schlankes Mädchen, nackt bis auf einen badehosenartigen Schurz, steht auf einer Schildkröte und erhebt beide Arme, um leicht die Voluten eines ionischen Kapitells zu berühren, das auf ihrem Kopfe ruht und die Basis für eine runde Spiegelscheibe bildet. Ein die Standfestigkeit des Gerätes ermöglichendes niedriges Postament ist wohl, wie an dem Spiegel der Sammlung Cook, als ursprünglich vorauszusetzen. Auch das nackte Mädchen aber auf Aphrodite zu deuten, berechtigt die Schildkröte unter seinen Füssen kaum, obgleich diese ein der Liebesgöttin heiliges Tier ist, denn sie findet sich ebenso dekorativ auch unter einer männlichen Stützfigur angebracht. Als sterbliches Weib aber wird die Figur durch den Schurz in eine bestimmte Gesellschaftsschicht verwiesen. Er ist nämlich, auf allerdings jüngeren Vasenbildern, die Tracht von Gauklerinnen und Tänzerinnen. Die Spiegelstütze darf daher

vielleicht als Akrobatin aufgefasst werden, die in der Tat ein des Beifalls würdiges Kunststück ausführt, denn die von ihr auf dem Kopfe balanzierte Scheibe ist um ein Drittel höher als sie selber.

Trifft diese Erklärung zu, so wäre an dem Spiegel von Aegina ein viel älteres Motiv mit Witz zugespitzt worden. Denn Stützfiguren mit erhobenen, den auf dem Kopfe getragenen Gegenstand anfassenden Händen sind schon aus älterarchaischer Kunst bekannt. In der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts treten ferner Pfannengriffe auf, die nackte Jünglinge in dieser Haltung darstellen; gelegentlich ist zwischen Kopf und Gefässrand, wie an der Spiegelstütze von Aegina, ein Kapitell angedeutet. Zurückgehen mag dieses Motiv auf ägyptische Vorbilder. Spiegel der achtzehnten Dynastie wenigstens zeigen den Übergang vom stabförmigen, mit breitem Kelchkapitell gekrönten Griff zu der Gestalt eines nackten Weibes, dessen Hände die Enden des Kapitells berühren, sehr klar. Eine bestimmte Deutung dieser figürlichen Griffe ist aber nicht möglich.

Die äusserst straffe Haltung des Mädchens, dessen Füsse auf nach vorn abgeschrägter Fläche dicht nebeneinander stehen, dessen Kniee durchgedrückt sind, dessen Kopf frei und unbefangen aufgerichtet ist, der knabenhafte ranke Körperbau mit den feingelenkigen Gliedern, den nur schwach heraustretenden Hüften, dem mageren Unterleibe, der knospenden Brust, alle diese Züge geben der Gestalt einen ebenso zarten wie energischen Umriss und vermitteln den Eindruck, dass sie ihrer Aufgabe durchaus gewachsen ist, ja, dass sie sie mit Stolz und Selbstbewusstsein ausführt. Eine solche Auffassung des Weibes wird im Bereiche peloponnesisch - dorischer Kultur verständlich durch literarisch bezeugte sportliche Wettkämpfe junger Mädchen, welche die Aufmerksamkeit des bildenden Künstlers im sechsten Jahrhundert früher als anderswo neben der Darstellung des Männerkörpers auch auf die der nackten Frau hinlenkten. In ihrer Wiedergabe aber hat der Meister unserer Figur, wie andere auch, sich durchaus an Formen von Jünglingen angelehnt und typisch weibliche Züge, etwa das Breitenverhältnis zwischen Becken und Schultern, fast in das Gegenteil umgewandelt.

Von den Darstellungen der Ruhe, die wir bisher betrachtet haben, wenden wir uns nunmehr zu solchen der Bewegung. Der kretischen Rundplastik des zweiten Jahrtausends waren Lösungen

auch dieser Aufgabe von bezwingender Kraft geglückt, sie haben aber nicht auf die Folgezeit gewirkt. Die nachgeometrische Kunst hat dagegen zwei Grundschemata ausgebildet, denen eine Entwicklung beschieden gewesen ist.

Das erste geht aus von der Darstellung des Schreitens, in der ein Fuss um etwa zwei Sohlenlängen vorgesetzt ist, während die Ferse des anderen sich eben anhebt. So in der orientalisierenden Flächenkunst, vielleicht im Anschluss an ältere ägyptische Typen, für Kampfgruppen verwandt, wird das Motiv bald zu dem des Laufes dadurch weitergebildet, dass beide Kniee sich in gleicher Weise leicht biegen. Hieraus entwickelt sich in der Plastik der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts wiederum ein neues Motiv, das der Ausfallstellung, das sich von den beiden älteren dadurch unterscheidet, dass das vorgestellte Bein stark gebeugt wird, während das zurückgesetzte gestreckt bleibt und nach vorn herumgedreht wird. Zutreffend und fein hat man dies als die Schöpfung eines rhythmisch gegliederten Aufbaues anstelle des älteren Nebeneinanders gleichwertig sich entsprechender Bestandteile bezeichnet.

Dieser Stufe der Entwicklung nahe steht eine Bronzestatuette, die nach allerdings nicht völlig einwandfreier Überlieferung in Epidauros, in der Argolis, gefunden worden und nach mehrfachem Wechsel des Privateigentümers in das Britische Museum zu London gelangt ist (Tafelbild 27). Sie stellt einen kurzbärtigen nackten Mann dar, der nach rechts stürmt, den rechten Unterarm erhebt und die Linke vorstreckt. Zweifellos schwang er in der zur Hälfte abgebrochenen Rechten eine Waffe und unterstützte mit dem anderen Arme die Innehaltung des Gleichgewichtes. Ist ein Gott gemeint? Die Rechte könnte sowohl den Speer des sterblichen Kriegers, wie den Dreizack Poseidons oder den Blitz des Zeus gehalten haben. Die letztgenannte Möglichkeit empfiehlt sich scheinbar durch die Tatsache, dass die linke Hand durchbohrt ist, also auch ein Attribut getragen hat; im Hinblick auf verwandte Kleinbronzen und Münzbilder hat man in diesem den Adler des Göttervaters vermutet. Indessen findet das Tier auf dem gekrümmten Handrücken, vorausgesetzt, dass die Finger nicht verbogen sind, kaum genügend Platz, und die Faust hat doch wohl eher einen mit Hilfe eines Stiftes befestigten Gegen-

stand gepackt. Gegen die Annahme eines Schildes spricht andererseits die wagerechte Haltung der Hand. In der Rechten möchte man lieber einen dünnen Speer, als einen keilförmigen, den Kopf zum Teil verdeckenden Blitz denken. Die Deutung der Gestalt bleibt somit durchaus unsicher.

Besonderes Interesse beansprucht die auf der unregelmässigen Plinthe eingeschlagene Inschrift: „Hybrisstas hat mich gemacht“, als die einzige Künstlersignatur, die sich auf den zahllosen Kleinbronzen der älteren griechischen Kunst findet. Leider führt sie uns dem Verständnis des Werkes nicht viel näher. Namensvettern des sonst unbekannten Künstlers hat es sowohl in Lakonien wie in Thessalien gegeben. Den Schluss, er sei Argiver gewesen, legt andererseits der mitgeteilte Fundort der Statuette nahe, ohne ihn indessen als zwingend zu fordern; es passte hierzu immerhin die Tatsache, dass in Argos ein Fest den Namen Hybristika hatte. Aus dem Dialekte der Inschrift folgt nur die Zugehörigkeit zum Stamme der Dorer im allgemeinen. So müssen in der Hauptsache die Formen des Werkes für sich selber sprechen.

Die Figur ist von seltsam unausgeglichenem Körperbau. Auf langen Beinen mit allzu starken Waden sitzt hart ein Leib, dessen Gliederung vorn fast nur durch einige kräftige Ziselierung angedeutet ist. Das Gesäss hebt sich in auffallend straffer Rundung ab. Der kurze, dicke Hals trägt einen grossen kantigen Kopf. An den Armen übertrifft, ähnlich wie an den Beinen, die untere Hälfte der Glieder an Massigkeit die obere. Diese Züge schliessen sich zu einer äusserst derben Gesamterscheinung zusammen. Scheint diese einerseits erstrebt, so steht Hybrisstas mit seinem Werke doch keineswegs auf der Höhe des Könnens seiner Zeit. Zwar ist die zu geradlinige untere Begrenzung des Bauches ebenso, wie die unrichtige Verdoppelung der Querlinie zwischen dem — zu tief sitzenden — Nabel und der Magengrube, der älterarchaischen Stilstufe eigentümlich. Dieser die Statuette zuzuweisen, widerraten dagegen bestimmte Kennzeichen fortgeschrittenerer Kunst, wie die breiten Hüften oder der als gleichmässiger Bogen stilisierte Rippenrand. Hält Hybrisstas aber in manchem an einer älteren Formgebung fest, so wird er kaum unter ständigem Einfluss eines Mittelpunktes des Kunstlebens gestanden haben. Nun erinnert das mehr

angelegte als durchgeführte Gesicht der Figur an einige Kleinbronzen Arkadiens. Vielleicht ist die Heimat des Künstlers daher in der nächsten Nachbarschaft dieses Berglandes zu suchen.

Trotz der genannten Mängel spricht aus der Statuette doch eine Eigenart zu uns. Die fast zeichnerische Angabe der Bauchmuskulatur findet ihr Gegenstück in den feinen ziselierten Kreisen, die das Schamhaar und den Vollbart darstellen. Das kurzgelockte Haupthaar liegt wie eine dünne Kappe auf dem Schädel. Hier wie auch sonst ordnet sich die Einzelform überall dem Gesamtumriss unter, der dadurch zu um so stärkerer Wirkung kommt. Dieser an harten Ecken reiche Umriss wird bestimmt durch die unter Verzicht auf eine abgerundete Schönheit der Kompositon mit einer nüchternen Sachlichkeit gestaltete Kampfbewegung des Mannes. Zu einer höheren Leistung als der brutal derben Wiedergabe eines Bewegungseindruckes erweist sich Hybrisstas mit der stolz von ihm gezeichneten Statuette nicht befähigt.

Von unvergleichlich grösserem Können zeugt eine Figur des blitzschleudernden Zeus, die aus Dodona, der altheiligen Orakelstätte in Epirus, stammt und zu den köstlichsten Schätzen des Berliner Antiquariums gehört (Tafelbild 28). Sie hat keine Plinthe, sondern war einst allein mit der linken Fusssohle an einer Basis angelötet. Bis auf den abgebrochenen Daumen und drei nach oben verbogene Finger der linken Hand wohl erhalten, ist das Kunstwerk ausgezeichnet durch eine wundervolle helle, grünblaue Patina, welche die Bronze während des Liegens in der Erde gleichmässig angenommen hat, ohne dass die Festigkeit der Oberfläche wesentlich angegriffen wäre. Der Reiz der heutigen Färbung ist nicht etwa durch eine antike Tönung hervorgerufen (S. 16); ob sie auf einer bestimmten Legierung des Kupfers mit dem Zinn beruht, liesse sich nicht feststellen, ohne die Figur zu zerstören.

Bereits die Bewegung des Gottes zeigt eine jüngere Kunst an als die der Figur des Hybrisstas. Ist jener Waffenschwinger noch in dem älteren Laufschema befangen, so hat der Künstler des Zeus den dramatischen Höhepunkt einer in ihren Phasen klar erkennbaren Kampfhandlung festgehalten. Das linke Bein fällt energisch aus, so dass der Unterschenkel sich vorneigt. Gleichzeitig holt die hocherhobene Rechte mit dem Wurfgeschoss so weit aus, dass das

linke Hüftgelenk um neunzig Grad herumgedreht wird und der Körper sowie das rechte Bein in Vorderansicht erscheinen. Der Kopf folgt dagegen dieser Bewegung nicht, sondern blickt an der vorgestreckten linken Hand vorbei zielend nach rechts. Ist somit das Motiv zur Wirkung lebendigster Kräfteanspannung gesteigert, so ergibt es gleichzeitig den Vorteil einer vollkommen klaren Komposition. Denn die ganze Gestalt breitet sich nunmehr, anders als die Figur des Hybrisstas, in einer reliefmässigen Raumschicht aus, die der lebhaften Bewegung der Gliedmassen um so stärkere Wirkung sichert, als diese im Verhältnis zu dem Leibe sehr lang gebildet sind. Für straffen Zusammenhalt des statuarischen Aufbaues sorgt dabei die Anordnung zu einem wohlberechneten Liniengefüge. So betonen linker Unterschenkel und rechtes Bein durch ihre parallele Schrägrichtung gleichmässig die Bewegung des Gottes, die bei aller Energie beherrscht erscheint vermöge der steilen Mittelachse des Leibes. Den eigentlichen Kraftmesser aber stellt der langgespannte Bogen der beiden Arme dar, über dem das Auge eine Abschlusslinie ergänzt, deren Richtung der Blitz in der Rechten angibt und die über den frei erhobenen Kopf in der Mitte hinweg schräg abwärts gleitet zu der vorgestreckten linken Hand.

Der Gefahr, dass eine so klug abgewogene Komposition dem Feuer der dargestellten Handlung Abbruch tue, wird entgangen durch die Bildung der Einzelformen an Rumpf und Gliedern. Der Akt ist von einer Lebensfülle, deren Zauber wegen der spiegelnden Oberfläche eine Photographie nicht ganz wiederzugeben vermag, wenngleich der Reichtum an Formen sich an den sicher und meisterhaft leicht bewegten Umrissen ahnen lässt. Die liebevolle Sorgfalt der Arbeit spricht sich auch in den umrissenen Augensternen, am bezeichnendsten aber in der durch Gravierung gegebenen Andeutung der Hautfalten an Finger- und Zehengelenken sowie der Nägel aus. Äusserst fein ziseliert ist auch das Haar. Doch tritt in seiner strengen, linearen Bildung, wie in den einfachen Flächen des Gesichtes, besonders fassbar eine archaische Gebundenheit des Stiles zutage. Sie erlaubt den zeitlichen Ansatz des Kunstwerkes. Es gehört in das Ende der archaischen Kunst, in die Zeit um 480, in der ein neues Schönheitsideal sich zu zeigen beginnt und an die

Stelle althergebrachter Formstilisierung eine auf lebendigerem Wirklichkeitsgefühl gegründete Idealität tritt.

Wie der zeitliche, so lässt sich wohl auch der landschaftliche Rahmen angeben, in dem das Meisterwerk entstanden ist. Denn die schlichte Frisur des Zeus mit den vorn in die Stirn hineinhängenden, hinten um den Reif aufgerollten Haaren weist auf den Peloponnes hin. Einer der hochberühmten Erzgiessereien von Sikyon oder Argos darf die Statuette wohl zugetraut werden.

Der bedeutendste argivische Bronzebildner der Zeit, Hagelades, hat mit dem uns noch in Münzbildern kenntlichen Zeus Ithomatas in Messene eine Statue von ähnlichem Gesamtmotiv geschaffen. Doch knickte an dieser anscheinend das linke Bein viel weniger ein, wodurch die Haltung des Gottes eine grössere Ruhe bewahrte. Das Werk des Hageladas war vielleicht unterlebensgross, besass infolge jener Mässigung des Motivs aber eine zur Darstellung auch in kolossalem Massstabe verwertbare Strenge des Aufbaues. Mehrere verwandte Kleinbronzen stellen sich durch ihre Übereinstimmung hiermit in einen fühlbaren Gegensatz zu der Zeusstatuette aus Dodona. Denn die feurigere Bewegung seiner weitausladenden Glieder ist durchaus an den kleinen Massstab gebunden und scheint nicht in einen monumentalen übertragbar, ohne den geschlossenen Gesamteindruck zu gefährden. Andererseits hat der Künstler mit der überaus feinen Durchbildung im einzelnen erstrebt, hinter der in lebensgrossem Massstabe leichteren Wiedergabe der mannigfaltigen Wirklichkeitsformen nicht zurückzubleiben. Er hat durch diese Mittel der Gestalt eine schwungvolle Leichtigkeit und eine Schönheit, vergleichbar der eines feinen Geschmeides, verliehen.

Mit diesem Meisterwerk hat die archaisch-peloponnesische Kleinbronzeplastik ihren Höhepunkt erreicht. Es lädt zugleich zum Vergleiche mit der Kunst eines anderen Landesteiles ein. Indem wir uns somit Attika zuwenden, gehen wir in folgendem zu Gebieten über, die von Angehörigen des Stammes der Ionier besiedelt gewesen sind.

c) Attika und die ionischen Gebiete.

Die ältesten der zahlreichen Bronzestatuetten von der Akropolis zu Athen zeigen ähnlich, wie die aus Olympia und anderen Heiligtümern, einen „geometrischen“ Stil ohne ausgeprägt lokale Eigenart.

Unter denen des siebenten und sechsten Jahrhunderts lassen sich eine ganze Anzahl als Importstücke auswärtiger, ostionischer wie peloponnesischer, vielleicht sogar auch etruskischer Herkunft ansprechen. Andere dagegen bezeugen, wie es scheint, eine einheimische Bronzeindustrie. So vor allem Figürchen fliegender Siegesgöttinnen, die zum Schmuck verschiedener, bisher unbestimmbarer Geräte verwandt waren (Abb. 3). Denn ihresgleichen ist, soweit Fundorte bekannt sind, ausserhalb Athens nur selten zutage gekommen; die



Abb. 3. Fliegende Siegesgöttin.
Ergänzungsskizze.
Athen, Akropolismuseum. Höhe 12,3 cm.

von der Akropolis stammenden aber schliessen sich in klarer Entwicklungsreihe aneinander. Erfunden allerdings wurde der Typus im ionischen Osten. Das Bewegungsschema ähnelt dem der göttlichen Dienerinnen an dem Spiegel der Sammlung Cook: es ist das des Sprunges mit einem angezogenen, einem zurückschwingenden Beine (Tafelbild 25). Nur darin gehen jene Flügelmädchen über die attischen Figürchen hinaus, dass ihre Befestigung von oben her erfolgt ist, während jene teils mit beiden Beinen, teils nur mit dem zwischen ihnen herabfallenden, schleppenden Gewande eine Standleiste berühren. Nachdem das Bewegungsmotiv, der sogenannte Knielauf, in der Flächenkunst zur Darstellung des Laufes wie des Fluges anderer Gestalten bereits ausgebildet worden war, ist es in der

ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts von dem chiotischen Bildhauer Archermos auf die Siegesgöttin übertragen und in die Rundplastik eingeführt worden, mit einem Werke, dessen unmittelbaren Nachhall wir in einer unterlebensgrossen Marmorstatue aus Delos zu besitzen glauben. Die jüngeren attischen Bronzestatuetten lehnen sich zwar an die Erfindung des ionischen Künstlers an, bilden sie aber im Sinne einer lebhafteren Bewegung und reicheren Gewandbehandlung fort.

Unter den reifarchaischen Freifiguren desselben Fundortes ragt durch ihre Vorzüglichkeit die wesentlich grössere Statuette eines ruhig stehenden nackten Epheben hervor, die sich stilistisch an bestimmte strengrotfigurige attische Gefässmalereien anschliessen lässt und hierdurch als einheimische Arbeit zu erkennen gibt (Tafelbild 29). Der halberwachsene Jüngling trug einst in jeder der beiden gleich durchbohrten Fäuste vermutlich eine kurze Wurflanze, stellt also wohl den Sieger in einem sportlichen Wettkampfe dar. Seine Stellung wiederholt noch das alte Schema mit vorgesetztem linken Fusse, das einst aus Ägypten übernommen war (S. 38). Doch ist es hier durch die Mittel einer reifen und feinfühligen Kunst mit einer ganz neu wirkenden Spannkraft erfüllt worden. Die Füsse sind so eng neben einander gerückt, dass in der Vorder- und unverkennbaren Hauptansicht die Standfläche schmal erscheint, die Waden sich überschneiden und zwischen den Beinen nur wenig freier Zwischenraum sichtbar wird. Die nach oben sich verbreiternde Gestalt bietet dadurch den Eindruck einer leichten Beweglichkeit. Ungehindert steigt der Blick des Beschauers den Umriss des Leibes empor, denn die Oberarme sind nicht nur etwas zurückgenommen, sondern weichen auch zur Seite aus, so dass die federnden Unterarme den Körper in einigem Abstande umrahmen. Die im Gegensatze zu den schmalen Hüften umso breitere Brust betont die Fülle gesunder Kraft des jungen Siegers. Doch erscheint dieser keineswegs derb, denn in harmonischem Linienflusse leiten abfallende Schultern zu dem stämmigen Halse über, auf dem der Kopf mit Gesichtszügen einer bescheiden unbefangenen Aufmerksamkeit und eines verhaltenen Frohsinnes aufragt. Wie aber die rechte Faust um die Hälfte ihrer Masse tiefer herabreicht als die linke, so hängt auch die Schulter etwas, und das Antlitz wendet sich leise nach derselben Seite. Nur zur

Wahrung des kompositionellen Gleichgewichtes entfernt sich gegenüber der Ellenbogen etwas stärker von der Flanke. Denn der Unterschied ist zu unbedeutend, um die Annahme einer verschieden schweren Belastung beider Hände zu fordern. Vielmehr liegt in der Statuette ein schüchterner, aber merklicher Versuch vor, die Fesseln der Frontalität abzustreifen. Das althergebrachte Standmotiv hat der Künstler noch nicht durch ein neues ersetzt, sich aber bemüht, die Gleichförmigkeit beider Seiten des gegebenen Schemas zu lockern. Hierin liegt die kunstgeschichtliche Bedeutung der Statuette.

Ihr Vergleich mit peloponnesischen Werken, die wir betrachtet haben, erleichtert es, die Eigenart des attisch-ionischen Stiles zu würdigen. Ist das ältere Kriegerfigürchen des Lakedämoniers Karmos anziehend durch die Naivität der Erscheinung (Tafelbild 21), so lebt in dem Epheben der Akropolis die Feinnervigkeit einer hochentwickelten Kultur, ja seine Haltung ist sogar nicht ganz frei von einer leisen Manierirtheit. Waltet dort ein trockener Realismus, so hat die Formgebung im Einzelnen hier etwas ausgesprochen Poetisches. Mit ganz zarten Übergängen umspannt die elastische Haut des Jünglings die kraftvollen Muskeln. Die Formen heben sich durchaus nicht so bestimmt von einander ab, wie an der wohl noch etwas jüngeren argivischen Figur des Zeus aus Dodona (Tafelbild 28), dafür aber ist die Gesamterscheinung in noch höherem Masse von dem Reiz blühender Frische umgeben. Bezeichnend etwa die Darstellung des Nabels: am Zeus ist er als Kreisrund klar und deutlich sichtbar, am Jüngling wird der obere Rand durch ein Hautfältchen weich verdeckt. Die zarte Verbindung der Einzelformen mit einander entspringt einem Sinne für die Schönheit der fein bewegten Körperoberfläche, der jugendlich weichen Haut. Gerade ionische Künstler scheinen auch sonst schon im sechsten Jahrhundert hierfür besonders empfänglich gewesen zu sein.

Lassen sich somit, wie in den Siegesgöttinnen, so auch im Epheben der Akropolis, Zusammenhänge mit einer in weiter östlich gelegenen ionischen Gebieten wurzelnden Kunst beobachten, so tritt zu ihnen gegen Ende des Archaismus anscheinend ein stärkerer peloponnesischer Einschlag. Der Vorgang, wie dies neue Element sich mit den älteren Bestandteilen attischen Stiles vermischt, diesen wohl ver-

ändert, aber auch selber dabei einen Teil seiner Eigenart aufgibt, ist bisher noch nicht in den Einzelheiten aufgeklärt worden. Tatsächlich gibt es mehrere Skulpturen aus attischem Boden, in denen verschiedene Richtungen sich zu vereinigen scheinen.

Zu ihnen gesellt sich meines Erachtens die Bronzestatuette eines behelmten Mannes, die sich seit 1798 als Nachlass eines Herrn Tux in der Tübinger Universitätssammlung befindet (Tafelbild 31). Der frühere Eigentümer hatte sowohl in Württemberg als auch in Italien gefundene Antiken erworben. Zu dieser zweiten Gruppe wird die hier besprochene Figur gehören, deren Herkunft keine Aufzeichnung meldet. Zweifellos aber ist sie ein griechisches Original etwa aus dem dritten Jahrzehnt des fünften Jahrhunderts.

Der schlanke bärtige Mann war einst ausser mit dem Helm, dessen Busch bis auf einen den Rücken berührenden Rest abgebrochen ist, mit einem kreisrunden Schilde am linken, aussen leicht abgeplatteten Arme ausgestattet. Mit etwas vorgesetztem linken Fusse steht er fest auf beiden Sohlen, die Kniee sind elastisch gebogen, der Oberkörper beugt sich weit vor und der Blick des mit altertümlichen Buckellöckchen geschmückten Kopfes, dessen gespannten Gesichtsausdruck der geöffnete Mund andeutet, ist geradeaus gerichtet, höher als der mit leerer, flacher Hand vorgestreckte rechte Arm. Es ist ein mit Schutzwaffen beschwerter Wettläufer, der am Startplatz in lebhafter Anspannung des ganzen Körpers das Zeichen zum Beginne des Rennens erwartet. Sobald dies gegeben ist, wird das linke Kniegelenk sich straffen, der rechte Fuss zum Laufen vortreten, der linke, beschildete Arm mit einem Ruck den Schwung des Vorschnellens verstärken und der rechte Arm zurückfahren. Die Stellung nimmt offenbar aus reichen Erfahrungen heraus auf die physiologischen Bedingungen Rücksicht, die den vorteilhaftesten Ablauf ergeben. Dass aber die Rundplastik des frühen fünften Jahrhunderts dies Motiv zur Darstellung aufgegriffen hat, ist für sie höchst bezeichnend. Denn das Widerspiel der oberen und unteren Extremitäten ergibt einen rhythmischen Reichtum des Aufbaues, der sich in keiner Ansicht der Statuette allein voll erschöpfen lässt. Wohl ist diese, entsprechend sowohl der Wirklichkeit, als auch ähnlichen Figuren in attischen Vasenmalereien, zur Seite, nicht auf den Beschauer zu bewegt zu denken. Betrachtet man indessen ihr

linkes Profil, so verdeckte einst der Schild Leib und Hals; wendet man sie nach rechts, so wirkte zwar der Schild sehr günstig als ruhiger Hintergrund für den Körper, dieser bietet sich aber grösstenteils in Rückansicht, und seine feinbewegte, zum Verständnis des Körperaufbaues so wichtige Vorderseite geht wiederum verloren. Die Figur bedeutet daher den frühen und kühnen Versuch der Darstellung einer durch gegensätzliches Verhalten der Teile komplizierten Körperhaltung, verzichtet aber auf die abgeklärte Anschaulichkeit, die etwa den Zeus von Dodona ausgezeichnet (Tafelbild 28).

Wenn auch dieser Verzicht durch den kleinen Massstab der Figur gemildert wird, der gestattet, sie hin und her zu wenden und sich mühelos den Aufschluss, den die eine Ansicht versagt, aus einer anderen zu holen, so kommt er doch auch an Werken der Monumentalplastik derselben Zeit vor, vor denen jenes Hilfsmittel nicht anwendbar ist. In den Giebelgruppen das Aphaiatempels auf Aegina, vor allem in den Figuren des Westgiebels, haben Rückansichten und Verdeckungen bewegter Leiber durch Schilde eine angesichts der sorgfältigen und verständnisvollen Durchbildung aller Teile erstaunlich grosse Rolle gespielt. Kein Mensch ausser etwa den Besuchern der Werkstatt gleich nach Vollendung der Statuen konnte im Altertum die Feinheit der Arbeit voll würdigen; nach ihrer Anbringung im hohen Giebelfelde war viel erfolgreiche Mühe der Bildhauer nur noch den gnädigen Augen der Göttin erkennbar, deren Haus der Schmuck galt. Rechtfertigt sich somit die rundplastische Verwendung solcher Motive, die gewiss die Flächenkunst vorgebildet hatte, mit einer religiösen Gesinnung, so gilt dasselbe auch von einem Weihgeschenke, wie der Tübinger Bronzestatuette.

Auch in manchen Einzelheiten erinnert der Waffenläufer an die genannten Giebelstatuen. Doch scheinen seine Formen etwas weicher und flüssiger zu sein, als an jenen. Schliesst er sich hierin mehr an attische Werke an, so ist es beachtenswert, dass von dem in Athen tätigen, vielleicht von einer Insel des Ägäischen Meeres stammenden Bildhauer Kritios die Statue eines Waffenläufers Epicharinos literarisch überliefert ist. Ob diese im Motiv der Tübinger Figur ähnlich war, wissen wir freilich nicht. Doch ist jene Haltung in der Grossplastik der Zeit, wie schon der Vergleich mit

den Ägineten lehrte, nicht undenkbar. Ein hochbedeutender ionischer Meister derselben Jahrzehnte, Pythagoras von Samos, genoss gerade durch Gestalten von ähnlich gespanntem Rhythmus bis in das späte Altertum hinein Berühmtheit.

Die Tübinger Bronze ist somit doch wohl das Werk eines Attikers, zeigt aber sowohl Berührungspunkte mit östlicherer ionischer wie mit äginetisch-dorischer Kunst. Gleichfalls nur zu vermuten bleibt der attische Ursprung für eine Statuette, die sich, wie viele eherne Weihgeschenke von hocharchaischer Zeit an, im Apollonheiligtume zu Delphi fand und im dortigen Museum aufbewahrt wird (Tafelbild 30). Leider fehlen nicht nur der halbe linke Unterschenkel samt dem Fusse und die linke Hand, sondern die ganze Oberfläche ist ringsherum stark korrodiert. Dennoch erlaubt die Haltung eine Deutung.

Ein muskulöser Jüngling, dessen Nackenschopf zierlich in die Höhe gebunden ist, steht mit lebhaft vorgesetztem linken Fusse nach rechts gewandt und streckt beide Arme vor. Die Finger der rechten Hand sind gekrümmt, so dass der Daumen sich über den Zeigefinger legt, aber nicht fest geschlossen. Wenn auch die Beschreibung der ersten Veröffentlichung nicht angibt, ob ein Loch zwischen den ersten beiden Fingern bezeugt, dass die Hand einst einen Gegenstand fasste, so liegt diese Annahme doch sehr nahe. Der Gedanke, die Rechte habe die Sehne eines in der Linken gehaltenen Bogens angespannt, wird durch die Unmöglichkeit, in dieselbe Hand ausserdem noch das Ende eines Pfeiles zu legen, und durch den Höhenunterschied beider Arme ausgeschlossen.

Darstellungen einer Göttersage, vor allem in attischen Vasenmalereien, weisen vielmehr den Weg zum Verständnis der Haltung. Einst war Herakles, mit Krankheit geschlagen, nach Delphi gewandert, um durch ein Orakel die Bedingungen seiner Heilung zu erfahren. Die Pythia verweigerte indessen dem Helden den Wahrspruch. Da ergriff dieser den Dreifuss Apollons und trug ihn fort, ein eigenes Orakel mit ihm zu begründen. Der beleidigte Gott aber eilte dem Räuber nach, und um das heilige Gerät entbrannte ein Kampf, bis die Olympier den Zwist schlichteten.

Hiernach begreift sich unsere Statuette leicht als Teil einer

Gruppe. Sie zeigt Apollon, wie er dem nach rechts entweichenden Herakles den Dreifuss, dessen Form in einer Weiterbildung des in Abb. 2 rekonstruierten Typus bestand, von hinten fortzuziehen sucht. Von den einst mehrfach in Delphi vorhandenen Darstellungen dieses Augenblickes ist erhalten nur der einige Jahrzehnte ältere Giebelschmuck eines ionischen Schatzhauses. Hier trennt Athena, die Schützerin des Herakles, als Mittelfigur die Streitenden. Das Gleiche für die Bronzegruppe vorauszusetzen oder abzulehnen, fehlt jeder Anhalt. Während aber Apollon im Giebel das scharfe rechte Profil zeigt, ist in der Statuette seine rechte Schulter etwas zurückgenommen, wodurch der Oberkörper in Schrägansicht erscheint und der rechte Arm entschiedener den Körper überschneidet. Vielleicht war dieser Fortschritt schon in der wahrscheinlich monumentalen Erzgruppe erreicht, die nach einer antiken Schriftstellernachricht die korinthischen Künstler Diyllos, Amyklaios und Chionis in der Zeit der Perserkriege für dasselbe Heiligtum geschaffen hatten. An den etwa gleichzeitigen äginetischen Giebelfiguren jedenfalls findet sich die Dreiviertelansicht des Oberkörpers und das Herübergreifen eines Armes mehrmals. Gegenüber der Flächenhaftigkeit und Steifheit älterer Kunst wird durch diese freiere Haltung sowohl die räumliche Tiefe des Menschenleibes, wie die verschiedene Kräfteanspannung der Arme zu stärkerem Ausdrucke gebracht. Die Bronzestatuette ist in diesen Zügen der frühe Vorläufer eines Meisterwerkes aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, der in mehreren römischen Marmorkopien erhaltenen Erzstatue eines bogenspannenden Eros Lysipps.

Neben Bronzestatuetten, die, wie die drei zuletzt betrachteten, im Anschluss an die Monumentalplastik geschaffen sind, finden sich auch im attisch-ionischen Kunstkreise Figürchen, in denen die Wahl des kleineren Formates zu besonders kühnen Bildungen geführt hat. Dies gilt in hohem Masse von einem Silen aus Theben, den der Louvre besitzt (Tafelbild 32). In unserer Abbildung fehlt die blechdünne, runde, gesondert gearbeitete Basis, auf der die Statuette jetzt wieder neu befestigt ist. Die dem flächenhaften Aufbau der Gestalt nicht recht entsprechende Kreisform der Basis muss durch den Ort ihrer einstigen Anbringung bedingt sein. Nicht unwahrscheinlich ist daher die Vermutung, die Figur habe einst als

Griff auf der Mitte eines runden Gefässdeckels gedient, wenngleich Parallelen hierfür aus Griechenland bisher noch fehlen.

Der Silen, dessen halbtierische Natur ausser dem unedel breiten Gesicht vor allem die Spitzohren und die Pferdehufe andeuten, befindet sich in einer äusserst kecken, aber nicht leicht deutbaren Haltung. Vielleicht führt er das schwierige Kunststück, auf den beiden linken Extremitäten zu stehen und die rechten in die Höhe zu heben, als Trinkspiel im Kreise anderer Thiasoten aus, so wie die zechenden Silene im Bilde einer attischen Vase des Duris die tollsten Spässe mit einander treiben. Es ist indessen kaum nötig, sich zu dem Figürchen eine bestimmte Geschichte auszudenken. Denn wenn die Statuette wirklich der Griff eines Deckels war, so stand sie ja für sich allein; auch der antike Betrachter also konnte nicht zu einer bestimmten Deutung gelangen und musste sich im allgemeinen mit dem Ausdrucke silenesken Übermutes begnügen. Dagegen ist es wohl möglich, dass der Bronzehandwerker das Motiv aus einer figurenreichen Vorlage, vielleicht einem Gemälde, in dessen Zusammenhange es verständlich war, entnommen habe, weil es ihm für eine ergötzliche Griffigur besonders geeignet erschienen war. In der Tat leuchtet ein, wie bequem die Finger des Benutzers den Silen von oben umspannen konnten, wie trefflich die rechten Extremitäten die Querstange eines Griffes ersetzen, wobei sie die Eintönigkeit eines geradlinigen Gerätteiles durch den Bogen, den Arm und Bein miteinander bilden, vermeiden.

Dieser Bogen besitzt umso mehr Ausdruckskraft, als der kurze und dünne Körper des Silens verkümmert erscheint. Wie Zacken streben die Arme und Beine fast radial auseinander. In dieser durchaus unmonumentalen Auflösung eines geschlossenen Umrisses geht die Figur über die vordem betrachteten bewegten Gestalten weit hinaus. Von ihnen kommt ihm in der Verbreiterung der Komposition nach oben, in dem labilen Gleichgewichte des Aufbaues, der Tübinger Waffenläufer noch am nächsten. Doch übertrumpft diesen der Silen erheblich durch die Verlegung seines Schwerpunktes in die linke Körperseite. Die Kleinheit der derartig ponderierten Figur erlaubte ihre Befestigung auf der Basis, sei es durch Stifte, sei es durch Lötung, ohne sonderliche Schwierigkeiten. Das bescheidene Format des Kunstwerkes entspricht also, wie seinem

unruhig zerflatternden Umriss, so auch seiner kühnen Gleichgewichtsverteilung.

Die Pferdehufe des Silens finden sich in attischen sowie in östlicheren ionischen Vasenbildern aus der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts wieder. Aus diesem Grunde wurde die Statuette an dieser Stelle eingereiht; genauer bestimmt werden kann ihr Herstellungsort bisher nicht.

Es ist ein bedauerlicher Mangel unserer Denkmälerüberlieferung, dass uns aus den in der archaischen Periode blühenden und industriell regsamen Kulturzentren der Inseln des Ägäischen Meeres und der Westküste Kleinasiens nur wenig Bronzestatuetten erhalten geblieben sind. Welche Frische der bildnerischen Phantasie zeichnet die Malereien der Tongefässe aus, die nach dem Alphabet ihrer Aufschriften in der Stadt Chalkis auf Euboea gefertigt sein müssen, oder die aus kleinasiatischem Kunstkreise stammenden Hydrien, die im etruskischen Caere zutage kamen! Ebensoviel originelle Erfindungskraft und eine erstaunliche Höhe technischen Könnens künden uns die Marmorfriese an den Schatzhäusern, die ionische Gemeinden in Delphi errichten liessen. Eine so individuelle Sprache diese Kunstwerke auch reden, so erfolglos war bisher das Bemühen, in den Beständen der Museen Bronzefiguren aufzufinden, die sich an jene eng anschliessen lassen. Nur vermutet werden kann der chalkidische Ursprung eines tanzenden Silens aus Dodona, der dank seiner lebenssprühenden, humorvollen Gebärde und seiner überaus feinen Arbeit ein Hauptstück der Bronzensammlung des Athener Nationalmuseums ist. Der älteren Periode einer östlicheren Kunstrichtung gehört eine ruhig stehende Frauenfigur aus Olympia an. Noch primitivere weibliche Statuetten besitzen wir aus Samos, Ephesos und Boeotien. Bleiben indessen die Zeugen einer originalen ostionischen Bronzekleinplastik, zumal die des entwickelten Archaismus im sechsten Jahrhundert, bisher vereinzelt, so gibt es Ableger von ihr in einer Reihe von Figürchen, die in den griechischen Kolonisationsgebieten Unteritaliens gefunden worden sind.

c) Unteritalien.

Es waren sowohl ionische als auch dorische Stadtgemeinden, aus denen vom Ende des achten Jahrhunderts v. Chr. an Bürger

auswanderten, um die Küsten Siziliens und Unteritaliens zu besiedeln. Lebhafter Handel verband die entstehenden Städte Grossgriechenlands mit der alten Heimat. Strömten aus ihr Erzeugnisse des Kunsthandwerkes hinzu, und wurde das Land allmählich hellenisiert, so erfuhren die griechischen Siedler aber auch einheimische Einflüsse, sodass die Bildnerei einen lokalen Charakter annahm, dessen Züge sich nur schwer auf ihren verschiedenen Ursprung zurückführen lassen. In Campanien muss das nahe dem späteren Neapel gelegene Kyme ein Vorort griechischer Kultur gewesen sein. Ionische Kunstweise befruchtete aber bald auch einzelne Gegenden im Süden der Apenninenhalbinsel.

Unter den Werken der archaischen Metallurgie Campaniens besitzen wir zahlreiche Menschen- und Tierfiguren, die zur Verzierung von Geräten dienten. Auch aus dem Mutterlande gibt es Statuetten, die durch ihre kreisbogenförmigen Plinthen auf einstige Anbringung an den Rändern zum Teil sehr stattlicher Kessel hinweisen. Nur dem Bereiche von Kyme aber gehören, wenn auch zum Teil nur in etruskischen Weiterbildungen, derartig verwandte jugendliche Skythen zu Pferde an, die, diagonal verteilt, entweder zu viert den Rand eines Kesseldeckels schmückten (Abb. 4), oder sich im Kampfe mit Gegnern, wiederum Reitern, einmal auch von einander durch Sirenen getrennt, befanden. Einen besonders sorgfältig gearbeiteten reitenden Skythen dieser Art, dessen Pferd leider verloren ist, doch wohl ein griechiches Original, bewahrt das Berliner Antiquarium (Tafelbild 33).

Man hat diese Statuetten früher meist für weiblich gehalten und als Amazonen erklärt. Indessen fehlt an allen eine Andeutung der weiblichen Brust, und mehrere tragen kurzgeschnittenes Haar. Die zarte und feine Formgebung des jugendlichen Körpers, die uns auch an anderen campanischen Bronzestatuetten begegnet, darf daher als Eigenart eines hier wirkenden Künstlerkreises gelten.

Nur durch die Tracht, weniger den kurzen, prall anliegenden Chiton mit Scheinärmeln, als durch die hohe, spitze, oben nach vorn gebogene, an ihrem Ende sich verdickende Mütze, die auch den Nacken schützt, ist der Jüngling als Barbar gekennzeichnet.

Das heiter offene Gesicht mit den mandelförmigen Augen, das über der Stirn nach vorn gestrichene Haar, das hinten lang herabfällt, und der schlanke, breitschulterige Körper gehören dagegen durchaus griechischen Typen der Zeit an: eine Charakterisierung fremder



Abb. 4. Kessel, Aschenbehälter, aus Capua.
London, Britisches Museum. Höhe 66,3 cm.

Rasseneigentümlichkeiten ist nicht erstrebt. Ebenso entspricht wohl der leichte und sichere Sitz der vollendeten Reitkunst, die man dem Steppenvolke der Skythen nachrühmte, wird aber hier zum Ruhmeszeugnis hellenischer Gewandtheit. Der zurückgerissene

rechte Unterschenkel legte sich anfeuernd an die Flanke des Pferdes, wobei die Wadenmuskeln kräftig hervortreten und die Zehen des Fusses wie in Erregung angezogen werden. Indessen hielt die Linke nicht etwa den Zügel; sie fasste vielmehr einst einen Bogen, während die Rechte einen Pfeil aus dem Köcher zieht. Die entzückende Frische und Spannkraft dieser Haltung offenbart sich wahrscheinlich in dem jetzigen Zustande des Kunstwerkes noch mehr als einst, da der Pferdeleib den linken Unterschenkel verdeckte. Dafür bot dem antiken Beschauer die Wiederholung fast identischer Figuren am Rande des Kessels die Möglichkeit, eine jede in anderer Ansicht zu geniessen. Die besonders wirkungsvolle Dreiviertelansicht, die unsere Photographie wiedergibt, wird ihm nicht entgangen sein.

Der Einfluss ionischer Kunst hat sich auch auf Nachbargebiete erstreckt, in denen Griechen anderen Stammes wohnten. Diese Auffassung drängt sich bei Betrachtung einer Mädchenfigur auf, die vor Jahrzehnten in Poseidonia (lat. Paestum), in der von Achäern besiedelten Nordwestecke Lucaniens, für das Berliner Museum erworben wurde (Tafelbild 34). Sie steht auf einem ionischen Kapitell, das seinerseits durch einen Nagel auf einem weiteren Untersatze, doch wohl einem Säulenschafte, eher aus Holz oder aus anderem leichten Material, als aus Marmor, befestigt war. Es zeigt an der Platte über dem Polster in einer der dorischen ähnlichen Mundart die Inschrift eingeschlagen: „Phillo, die Tochter des Charmylidas, der Athene als Zehnten". Der Anlass der Weihung lässt sich aus der Gebärde der Dargestellten erschliessen. Sie steht zwar in der typischen archaischen Haltung mit vorgesetztem linken Fusse ruhig da, ist aber trotzdem in einer Handlung begriffen. Denn während die Linke in der uns schon von der Spiegelstütze der Sammlung Cook her bekannten modischen Weise das Gewand leicht anhebt, stützte die Rechte einen auf dem Kopfe ruhenden Gegenstand, von dem nur eine schwache Ansatzspur erhalten ist, zweifellos einen Korb, wie ein solcher als Behälter heiligen Gerätes bei vielen religiösen Zeremonien Verwendung fand. Als Andenken an die Verrichtung eines ehrenvollen Amtes hat also Phillo ihr Abbild als Kanephore der Göttin Athene dargebracht. Reichten ihre Einkünfte auch nicht zu einer lebensgrossen Statue aus, so wiederholte die

kleine Figur auf der Säule doch eine Art der hohen Aufstellung, die sich in archaischer Monumentalplastik mehrfach, sogar für Werke weit überlebensgrossen Massstabes, wiederfindet. Vielleicht nimmt gar das ganz leicht gesenkte, mit einem Reif geschmückte Haupt und der nach vorn geneigte Blick des Mädchens auf einen tiefen Augenpunkt des Beschauers Rücksicht.

Die Figur gehört nach den schon verhältnismässig freien Formen des Kopfes an das Ende der archaischen Kunst. Ihre Tracht besteht aus dem ionischen Leinenchiton mit Scheinärmeln und aus einem oben umgeschlagenen, über die rechte Schulter geworfenen, unter der linken Achsel durchgezogenen Mäntelchen. Die Zipfel des Mantelüberschlages hängen mit zickzackförmiger Saumführung an der rechten Körperseite vorn und hinten tief herab. Es wurde bereits oben erwähnt, dass diese Tracht im ionischen Osten wurzelt (S. 45). Dasselbe aber gilt auch von dem Stil der Statuette. Unterscheidet sie sich doch von der korinthischen Spiegelstütze (Tafelbild 25) deutlich durch weichere, breitere, schwellendere Formen. Gesicht, Arme, wie Körper sind voller; der Busen und das vorgestellte Bein heben sich stärker unter dem Gewande ab. Diesen üppigen und pastosen Stil an einem Kunstwerke, das aus Poseidonia stammt und dessen Weihinschrift in einem aus dem Peloponnes übernommenen Dialekte abgefasst ist, zu finden, diese Inschrift selber auf einem ionischen Kapitell eingeschlagen zu sehen, erfordert eine Erklärung. Nun ist die Kanephore keine Arbeit ersten Ranges. Nicht nur fällt eine gewisse Derbheit der Formgebung im allgemeinen auf, sondern auch inhaltlich zeigt die Wiedergabe des Gewandes eine Unklarheit. Das Mäntelchen ist auf der Schulter zusammengeheftet zu denken; statt dessen laufen die Falten in einer unmöglichen Weise von vorn nach hinten durch. Entweder hat daher die Achäerin Phillo die Statuette von einem untergeordneten ionischen Künstler, den man sich etwas südlich, in der Gegend von Elea, heimisch denken könnte, erworben und von einem Stammesgenossen beschriften lassen, oder ein solcher hat einen ionischen Typus wiederholt, so gut er es eben konnte. Zweifellos aber hätte Phillo das Werk nicht mit ihrem Namen versehen, wenn ihre eigene Tracht der der Statuette nicht entsprochen hätte. Die Kanephore von Paestum ist daher auf jeden Fall ein sprechendes Zeugnis von

dem Vordringen ionischer Kunst- und Kulturformen in Süditalien am Anfang des fünften Jahrhunderts.

Aus Lucanien stammt aber angeblich auch ein Werk stärker provinziellen Stiles, dessen Ableitung von ionischen Vorbildern ihm nur zum Teil gerecht wird. In Grumentum, im Herzen der Landschaft, soll ein jugendlicher Reiter gefunden sein, den jetzt das Britische Museum zu London bewahrt (Tafelbild 35). Der Jüngling, der samt seinem gesondert gearbeiteten, im Passgang ruhig schreitenden Ross trefflich erhalten und von einer schönen, lichtgrünen Patina überzogen ist, trägt ausser dem kurzen Chiton, der ähnlich knapp und faltenlos wie an dem Skythen in Berlin anliegt (Tafelbild 33), einen korinthischen Helm, der vom Antlitz im Profil nur die Augen und die Nasenflügel unbedeckt lässt. Verziert ist dieser Helm durch Gravierung, nicht nur durch die Randlinien, die sich schon am Karmos fanden (Tafelbild 21), sondern vor allem durch zwei Ranken, die von der Nasenwurzel ausgehen und in Lotosblüten endigen. Das Haar fällt dem Reiter auf den Rücken herab und ist unten schopfartig zusammengebunden. In beiden Händen hielt der Jüngling einst den bronzenen Zügel, dessen Einsatzlöcher in den Winkeln des Pferdemaules kenntlich sind.

An dem Pferde fällt vor allem der dünne und lange Leib als unnatürlich auf, aber auch die starke Verschmälerung des kleinen Kopfes oberhalb des Maules entspricht nicht der Wirklichkeit. Nicht nur diese Züge finden sich indessen in archaischen Vasenbildern aus Chalkis und Athen wieder, sondern auch solche, wie die Auflösung der Mähne in einzeln geschwungene Strähnen oder der flott beiderseits zur Seite wehende Haarbusch über der Stirn. Unserer Statuette liegt daher kein Studium der lebendigen Natur zugrunde, sondern der Künstler hat durchaus im Banne einer bildnerischen Überlieferung gestanden. Dennoch spricht sich in der stolzen Hebung des Pferdehalses, in den, wenn auch hölzern steif, so doch energisch ausschreitenden Vorderbeinen, in dem Nebeneinander eckiger Bildungen, wie am Gesäss des Reiters und am Pferdeschweif, und leicht übertrieben schwungvoller Formen, wie an der Brust des Reiters, am Kopfe, Halse und an den Hinterbeinen des Pferdes, bei aller Naivität und Unausgeglichenheit des Kunstwerkes eine persönliche Note aus. Mit grosser Wahrscheinlichkeit darf die Statuette

als Schöpfung eines einheimischen Künstlers gelten. Denn zwei Stiere aus Andria in Apulien, Eigentum des Berliner Antiquariums, sind trotz geringerer Arbeit die beachtenswerten Zeugen eines Lokalstiles, der aus demselben Nährboden erwachsen scheint, wie unser Reiter. An ihnen kehren auch, wenngleich roher, die schematischen Gravierungen wieder, mit denen die beiden Flächen der Pferdehinterbeine belebt worden sind.

6. Die klassische Kunst.

Die Generation der Hellenen, der in den ersten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts die Abwehr der Persergefahr, das heisst der Herrschaft von Orientalen über das erste damalige Kulturvolk Europas, verdankt wird, hat auch in künstlerischer Hinsicht einen Sieg über den Orient errungen, der die Folgezeit entscheidend beeinflusste. Stand die vorhergehende, archaische Darstellung der Menschen- und Tiergestalt unter dem Zwange des Gesetzes der Frontalität, das auch die Bildnerei Ägyptens und Vorderasiens beherrscht hatte, so beginnt jetzt ein völlig neuer Rhythmus die Körper zu durchströmen. Auf dem Boden eines selbständigen Naturstudiums erwuchs die Blüte einer freien abendländischen Kunst. Das Jahrhunderte hindurch in Geltung gebliebene Schema des ruhigen Stehens auf zwei gleich belasteten Füssen, deren einer leicht vortritt, wird durchbrochen zugunsten der Unterscheidung von Stand- und Spielbein. Man lernt, auch bei der Sitzstatue, den Körper und den Kopf in seitlicher Drehung darzustellen. Die Gebärden der Hände werden mannigfaltiger.

Vermehrt einerseits die neue Beweglichkeit der Leiber die Themata der Darstellungen bedeutend, so durchdringt andererseits die Zeit zunächst ein Geist der Schlichtheit und Zurückhaltung, der in fühlbarem Gegensatz zu der vorangegangenen Epoche steht. Er spricht sich am deutlichsten in einem Wechsel der Frauentracht aus. Die ionische Gewandung der Kanephore von Paestum (Tafelbild 34) ist mit dem feinen Gefält des Chitons und dem Auf und Nieder der Säume des Mäntelchens raffiniert und kokett im Verhältnis zu dem ruhigen und schweren Wollenpeplos mit Überschlag, der nunmehr sich auch in ionischen Gegenden, wie in Attika, durchsetzt. Die Gesamtkultur bekommt einen bürgerlichen Anstrich. Haben

reifarchaische Werke oft etwas leicht Affektiertes, wofür der jugendliche Knabensieger von der Akropolis zu Athen ein Beispiel bot (Tafelbild 29), so ändert sich das Schönheitsideal nun im Sinne einer objektiveren Sachlichkeit; Anmut der Erscheinung und ungezwungene Natürlichkeit des Gehabes verschmelzen miteinander. Das edle Sittengesetz des Masshaltens in voller Freiheit drückt der klassischen Kunst ihren Stempel auf und befähigt sie zur Schöpfung einer neuen Monumentalität.

Die Bronzestatuetten dieser Zeit sind vollgültige Zeugen des neuen Geistes. Auffallenderweise bleiben sie indessen an Zahl hinter den altertümlichen Figuren weit zurück. Es kann kein Zufall sein, dass uns aus den archaischen Perioden der Heiligtümer ungleich mehr Statuetten erhalten sind, als aus denen späterer Jahrhunderte. Finden sie sich doch unter den massenhaften Weihegaben an den Heilgott Asklepios, dessen Kultus vom fünften Jahrhundert an einen grossen Aufschwung erfahren hat, so gut wie überhaupt nicht. Nur einer nackten Jünglingsfigur strengen Stiles in der Pariser Nationalbibliothek, die aus Bologna stammt, ist in beide Schenkel die Inschrift eingeschlagen: „Kaphisodoros dem Aischlabios"; die wenigen Kleinbronzen, die den Gott selber darstellen, sind dagegen alle erst römisch. Der Menge von Tierfiguren ferner, die von der Zeit des geometrischen Stiles an die Heiligtümer der verschiedensten Gottheiten gespendet haben, stehen nur wenige aus der Blütezeit gegenüber. Offenbar hat man jetzt Kleinbronzen weit seltener gestiftet als in der Vorzeit; marmorne Weihreliefs und Statuetten oder allerlei Geräte und figürliche Darstellungen aus Edelmetall treten nach den Funden der Originale und der inschriftlichen Schatzverzeichnisse an ihre Stelle.

Die Zuschreibung der Statuetten aus dem fünften und vierten Jahrhundert an bestimmte Herstellungsmittelpunkte kann sich nicht mehr, wie bei den früheren, auf eingeschlagene Inschriften stützen, da diese ganz aufhören. Nur die Bronzeindustrie von Korinth lässt sich ferner an einer Reihe gleichartiger Geräte noch eine Weile verfolgen. Im übrigen ist man für die Einordnung der Statuetten auf den Vergleich mit der Monumentalkunst angewiesen, für die zum grossen Teil römische Kopien den Verlust der Originale ersetzen müssen.

Glücklicherweise besitzen wir einige Statuetten der klassischen Kunst, die durch ihre künstlerische Bedeutung für den Ausfall reichlicher, die geschichtlichen Zusammenhänge klärender Dutzendware voll entschädigen.

Die Überwindung des archaischen Schemas vergegenwärtigt lehrreich eine Jünglingsfigur, die auf Sizilien, in Adernò, zutage kam und sich jetzt im Museum zu Syrakus befindet (Tafelbild 37). Zur Zeit ihrer Entstehung, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, wohnten am Südwestabhange des Aetna ungriechische Sikuler; die griechische Stadt Adranon ist erst 400 v. Chr. gegründet worden. Wenn daher auch möglicherweise einst das Eigentum eines einheimischen Barbaren, so ist die Statuette doch ein echt hellenisches Werk.

Der nackte, sportgestählte Jüngling, von dem nur Teile der Finger und die einst, wohl in Silber, eingelegten Augen fehlen, ruht fest auf dem rechten Fusse; der linke, daneben stehende, ist entlastet, so dass die Hüfte etwas hängt. Im Gegensatze hierzu senkt sich die rechte Schulter ein wenig, denn die geöffnete Hand des leicht erhobenen und schräg abgestreckten Armes hielt doch wohl einst eine Schale, wenn auch keine Spur der Befestigung eines Gegenstandes vorhanden; einem vorauszusetzenden Attribute gilt auch der Blick des aufmerksam geneigten Kopfes. Trifft dies zu, so stellt die Statuette einen Athleten beim Trankopfer dar. Es ist deshalb nicht anzunehmen, dass ursprünglich ein Altar neben der Figur stand. Desto mehr aber bedarf die Verrichtung der rechten Hand eines Gegengewichtes auf der anderen Seite. So hängt denn auch die Linke nicht unbewegt herunter, sondern hebt sich etwas an; die unbestimmte Gebärde der leeren Hand soll kaum eine Gemütsbewegung, wie etwa Staunen, ausdrücken.

Die Hauptzüge dieses Aufbaues, die Erhebung des Armes mit einem Attribute an der Standbeinseite und die Wendung des Kopfes zu ihr, kehren an mehreren Statuen und Kleinbronzen aus der auf die Perserkriege folgenden Zeit wieder. Unter diesen wirkt der Jüngling von Adernò, trotz seiner sorgfältigen Arbeit, eckig und unausgeglichen, ja fast ungeschlacht. Zum Teil verschulden dies seine auffällig langen Glieder. Sein Künstler hat sich, wie andere Zeitgenossen, um ein neues Proportionssystem bemüht, ist aber nicht

zu einem harmonischen Ergebnis gelangt. Das wird um so fühlbarer, als die geöffneten Arme sich dem ruhigen Gesamtumriss, der von den dicht neben einander stehenden Füssen nach oben ansteigt, keineswegs einfügen, sondern ihn unvermittelt und heftig durchbrechen. Aber auch die Wendung des Kopfes auf dem kurzen, sehr starken Halse ist hart. Von der lässigen Anmut, mit der ein um ein Menschenalter jüngerer Künstler die berühmte Bronzestatue des Idolino in Florenz zu erfüllen wusste, die ein ganz ähnliches Motiv zeigt, ist in unserer Statuette noch nichts zu spüren. Man merkt ihr vielmehr das Ringen um eine neue Schönheit noch deutlich an.

Ein Rest von Archaismus haftet auch noch an einem viel bescheideneren, aber doch reizvollen Figürchen des Berliner Antiquariums, das aus der nordgriechischen Landschaft Thessalien stammt und ein Mädchen mit einer Taube auf der Rechten darstellt (Tafelbild 38). Zwar, die Entlastung des zur Seite gestellten rechten Beines und die Herauswölbung der linken Hüfte sind trotz doppelter Bekleidung mit Leinenchiton und wollenem Mantel deutlich betont worden, denn die linke Hand, die im Gewande versteckt bleibt, ist auf den Rücken gelegt und zieht den Mantel fest an, deren grosse, gestraffte Falten alle auf denselben Punkt zu verlaufen. Die Fältelung des dünneren Chitons indessen durch geschwungene Parallelrillen zeigt den Künstler von den Formeln der vorangegangenen Zeit noch nicht ganz frei.

Das Attribut der rechten Hand legt die Deutung der Gestalt auf die Liebesgöttin Aphrodite nahe, der die Taube heilig war. Doch kann auch eine Sterbliche mit einer Weihegabe gemeint sein. In seiner Schlichtheit und Unbefangenheit ist ja das junge Weib viel mehr ein Abbild anmutiger Wirklichkeit, als der Ausdruck eines religiösen Begriffes, und das nur wenig jüngere Bild eines Ölfläschchens in Athen zeigt eine Frau in ganz ähnlicher Haltung, wie unsere Bronze, vor einer auf einem Felsen sitzenden Freundin. Indessen, auch an der älteren Spiegelstütze zu Richmond war die Olympierin nur durch äussere Zutaten gekennzeichnet (S. 45). Die Antwort auf die Frage, wer dargestellt sei, muss daher offen bleiben.

Der Künstler hat sich nach Kräften bemüht, der Figur Schmuck und Zier zu verleihen. Wohl gehören die Schuhe und

eine den Hinterkopf bedeckende Haube, ebenso wie Chiton und Mantel, zu der zeitgenössischen Tracht, in der sowohl sterbliche Frauen, als auch Göttinnen erscheinen. Aber in technischer Hinsicht ist ein Aufwand besonderer Mühe unverkennbar. Denn nicht nur waren — wie so oft — die Augensterne durch eingelegte Silberstifte gebildet, für die jetzt nur noch die leeren Höhlen zeugen, sondern die Haarbinde über der Stirn und ein breiter Mantelsaum an der Seite sind mit reinem Kupfer eingehämmert. Die Statuette erglänzte also einst in verschiedenen, zurückhaltend aber mit sicherem Takt zur Hebung des Gesamteindruckes verwandten Farbtönen. Heute ist das Kupferrot zu einem stumpfen Braun geworden, und nur der ursprüngliche Goldglanz der Bronze schimmert an vielen Stellen aufs neue, seit ein früherer Besitzer das Werk einer rücksichtslosen, die Patina und damit die Feinheiten der Oberfläche zerstörenden Reinigung unterzogen hat.

Figuren von ähnlicher Haltung hat es auch in der gleichzeitigen Monumentalplastik gegeben. Undenkbar wäre dagegen in ihr ein Attribut von derartiger Grösse im Verhältnis zu der tragenden Gestalt, wie die Taube. Diese durfte vielleicht nicht zu klein werden, um nicht die Sicherheit des Gusses zu gefährden. Diese technische Forderung überwog die ästhetische, das Attribut der Hauptfigur unterzuordnen. Denn unleugbar wird durch die ausgestreckte Hand und den darauf sitzenden Vogel der ruhige Umriss der Gestalt empfindlich gestört. Sich darüber hinwegzusetzen, ermöglicht allein der kleine Massstab der Statuette. Auch in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts wahrt sich also die Kleinplastik gelegentlich die grössere Freiheit der strengeren Monumentalkunst gegenüber.

Und doch hat man eine klassische Klärung des Umrisses auch in den Kleinbronzen der Zeit erstrebt und erreicht. Ein grosser Schritt weiter auf dem Wege zu diesem Ziele ist mit einer Statuette gegangen, die vor neun Jahren eine besonders glückliche Erwerbung des Berliner Museums war (Tafelbild 36). Ein kaum erblühtes Mädchen steht mit etwas vorgesetztem rechten Fusse ruhig auf einer kegelstumpfförmigen Basis. Bekleidet ist sie nur mit dem dorischen Wollenpeplos, dessen schwere, harte Steilfalten das Standbein verdecken, während er sich dem Spielbein derart anschmiegt, dass nicht nur das etwas vorragende Knie, sondern auch der Unter-

schenkel sich deutlich unter dem Gewande abheben. Der Peplos ist gegürtet und blusenartig gerafft zu denken, da unter dem Rande des Überschlages eben noch die Andeutung eines Bausches hervorlugt. Mit streng symmetrischer Zickzackführung der Säume fallen beiderseits die Zipfel dieses Überschlages herab; deutlich wirken hier die Formeln archaischer Gewandstilisierung nach. Auch für die Anordnung des Gefältes vor Brust und Schultern bietet etwa die Spiegelstütze Cook bereits eine Vorstufe (Tafelbild 25). Weit über das bisher Betrachtete hinaus aber führt die feine und freie Unterscheidung der Armhaltungen. Sie erlauben, die Tätigkeit zu bestimmen, die das Mädchen ausübte. In der linken Hand hielt sie einen umwickelten Spinnrocken, dessen dünner Stiel noch jetzt von der Faust umschlossen wird; die rechte zog zwischen Daumen und Zeigefinger den Faden an, der fertiggedrillt unter der Hand kaum mehr als bis zu den Knieen herniederfiel und dessen Ende um eine Spindel gewickelt war. Die gewohnte Beschäftigung hindert die junge Spinnerin nicht, ihren eigenen Gedanken nachzuhängen. Denn vorüber an dem Rocken schweift der sinnende Blick des anmutig gewendeten und geneigten Kopfes ins Unbestimmte, und ein Anflug von Lächeln umspielt die Mundwinkel. Auf Stirn und Schläfen herab fällt das knabenhaft halblang geschnittene Haar, das Haupt wie eine Kappe bedeckend.

Nur ungern entschliesst man sich zunächst, zu der holden und zierlichen Gestalt das Spinngerät hinzuzudenken, da der angespannte Faden die Figur in Halshöhe überschnitten haben muss. Dennoch half er zweifellos, die Einheit des dreidimensionalen Aufbaues zu verstärken. Der linke Oberarm ist zwar durch ein seitlich abstehendes Gewandstückchen, das den Ellenbogen berührt, mit der Hauptmasse zusammengehalten; der jetzt leer vorgestreckte Unterarm aber sticht aus ihr heraus. Doch konvergierte der über dem Rocken beginnende Faden mit der Richtung der Schulterachse, er leitete also den Blick schräg nach links in den Raum hinein. In reizvollem Widerspiel hierzu liegt die Schläfenachse des Kopfes in der Fortsetzung der schräg nach rechts hinten gerichteten Fläche, welche die Kämme der Steilfalten unten bilden. Bei aller Strenge paralleler Vertikalen, die das Gewand der Statuette gliedern, ist diese doch reich an zarter, weise verteilter Bewegung.

So hohen Vorzügen entspricht seltsamerweise die technische Herrichtung nicht ganz. Die Oberfläche ist durchsetzt mit zahllosen Bläschen, die sich bei der tadellosen Erhaltung der hellgrünen Patina nicht mit einem Verlust der Oberflächenhaut erklären lassen. Es sind Gussfehler, die häufig vorkommen, meist aber sorgfältig durch eingelegte Flickstückchen ausgebessert worden sind. Unser Künstler muss sein Werk hoch eingeschätzt haben, da er es nach dem Zugrundegehen des ausgeschmolzenen Wachsmodelles trotz des nicht ganz geglückten Gusses nicht verworfen hat. Vielmehr verraten die Haare wie Gewandfalten die Nacharbeit des Ziselierens; die Augensterne waren auch hier in Silber eingelegt.

Die Berliner Spinnerin ist das Glied einer langen Reihe von Peplosfiguren, als deren Heimat der Peloponnes angesprochen werden darf. Vor allem zahlreiche bronzene Spiegelstützen aus Korinth und Umgegend bieten sich dem Vergleiche dar. Sie führen den Typus der Aphrodite Cook fort (S. 45), teilen mit der Spinnerin aber die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, sowie die Fortlassung des leinenen Untergewandes. Zahlreiche Züge verbinden unsere Statuette auch mit den dekorativen Skulpturen des Zeustempels von Olympia, dessen Architekt ja ein einheimischer, Libon von Elis, war. Innerhalb dieser ganzen Gruppe von Skulpturen behauptet indessen die Spinnerin ihren Ehrenplatz durch die meisterhafte, ebenso weiche wie bestimmte Bildung der nackten Teile, durch die feinfühlige Führung des Umrisses und durch ihren hierauf beruhenden Zauber jugendlich keuscher, unbewusster Schönheit.

Ein sehr anders geartetes Meisterwerk ist die Berliner Statuette des Naturgottes Pan, die zu Lusoi, im arkadischen Heimatlande seiner Verehrung, aber in einem Heiligtume der Artemis, gefunden wurde (Tafelbild 39). Die Griechen haben den Beschützer der Herden als Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock gebildet, die tierischen Formen im Laufe der Jahrhunderte aber zurücktreten lassen. Unser Figürchen gehört dem ältesten bekannten Darstellungstypus des Gottes an.

Mit bewunderungswürdigem Geschick sind die einander scheinbar widerstrebenden Elemente zu einer lebensvollen Einheit verschmolzen. Frei bewegt, das rechte Bein straff vorgesetzt, steht Pan als der Herr des Landes hochaufgerichtet da. In seiner Linken

lag wahrscheinlich ein Hirtenstab; die Rechte beschattet die Augen, die voll Spannung in die Ferne spähen. Die schwungvolle Kraft dieser Haltung ist erreicht durch einen auf Kontrasten beruhenden Rhythmus im Gesamtaufbau und durch eine grosszügige Behandlung der Einzelformen. Der entlasteten rechten Hüfte entspricht die Senkung der linken Schulter, dem Zurücknehmen des linken Oberarmes die energische Wendung des Halses nach rechts und der erhobene und vorgestreckte rechte Arm. Ja, das Streben nach Bewegungsreichtum hat den Künstler sogar verführt, den knopfförmigen Nabel gar zu weit nach rechts zu verschieben und die Medianrinne darüber in einer nicht ganz gerechtfertigten Bogenlinie verlaufen zu lassen. Indessen fällt die kleine Übertreibung bei der frischen und sicheren Verbindung der einzelnen Teile mit einander kaum auf. Der Körper ist keineswegs athletisch durchgebildet, wie der des Zeus von Dodona (Tafelbild 28), sondern wird von der Haut in breiten, sanft in einander übergeleiteten Flächen umspannt. Ihre Wirkung heben äusserst feine und flotte Gravierungen. Nicht nur die Behaarung, für die weder Rücken und Beine, noch Augenbrauen und Achselhöhlen übersehen sind, sondern ausser den Fingernägeln sogar die Fältchen an den Finger-, Arm- und Handgelenken, über dem Maul, an den äusseren Augenwinkeln, sowie die Brustwarzen, sind angegeben. An beiden Augen ist die Iris umrissen, die Pupille leicht vertieft. Zwischen den Hörnern befindet sich ein Loch, in das der Zapfen eines schmückenden Aufsatzes eingriff. Um so bezeichnender ist bei so viel Sorgfalt, dass wohl ein grösserer Gussfehler auf der rechten Schulter durch ein Flickstück ausgebessert ist, mehrere kleinere Löcher neben der rechten Achselhöhle und an den Beinen dagegen stehen geblieben sind.

In der Verbindung einer grosszügigen Formauffassung mit äusserster Sorgfalt der Ziselierarbeit ist der Panstatuette ein weiteres Prachtstück des Berliner Antiquariums nächst verwandt, die auf einem Felsen sitzende Mänade aus Dodona (Tafelbild 40). Wie ihre leicht geschwungene unregelmässige Unterseite beweist, die in der Mitte eine tiefe Aushöhlung zeigt, war die Figur einst an einem Gefäss oder Gerät angelötet, über das sich indessen nichts vermuten lässt. Möglicherweise bildete daher die Mänade, die als solche durch ein über dem Chiton verknotetes und ge-

gürtetes Ziegenfell bezeichnet ist, den Teil einer Gruppe ähnlicher Figuren.

Lässig und ohne jede Pose sitzt sie etwas zurückgelehnt da. Die Linke ruht auf dem Schenkel; die andere Hand greift leicht nach der Kappe der rechten Sandale. Die Berührung der Fingerspitzen zu ermöglichen, hat die Mänade den rechten Unterschenkel etwas zurückgenommen und den Fuss auf eine an der Seite befindliche Unterstufe ihres Felsensitzes gestellt, so dass das Gewand zwischen den Beinen straff angezogen wird und das scharf gebogene Knie sich wie nackt unter dem sich anschmiegenden, dünnen Stoffe abhebt. Fehlt der Handbewegung durchaus ein energisches Zufassen, so ist auch der Blick der Mänade nicht auf die Sandale gerichtet, sondern schweift mit einer sanften Neigung des Kopfes unbestimmt hernieder. Sie zieht sich offenbar nicht die Schuhe an, um sich fertig zu machen zum dionysischen Tanze bei Flötenspiel und Paukenschall, sondern sie hat sich ausgetobt und ist hochatmend und müde auf einen Stein gesunken, um die Sandale, deren Sitz sich verschoben, die sie vielleicht gedrückt hat, in Ordnung zu bringen.

Das psychologisch wirksame Thema der ermatteten Bakchantin hat von der Mitte des fünften Jahrhunderts an zahlreiche Darstellungen gefunden, deren schlichteste und gehaltenste unsere Statuette ist. Dass ein Künstler die vom Gotte begeisterte Dionysosdienerin zur Trägerin eines Alltagsmotivs gemacht hat, beweist, wie abhold die Zeit jedem falschen Pathos war. Der trotz dieses Motivs sich einstellende Eindruck eines über irdische Kleinlichkeit hinausgehobenen Wesens ergibt sich aus der harmonischen Geschlossenheit des Umrisses und aus den Einzelformen, die zwar von reifer Naturkenntnis zeugen, die aber grossflächig und massig gehalten sind und an denen die Einfachheit der Hauptlinien durch Unterdrückung nebensächlicher Züge gewahrt bleibt.

Auf der Oberfläche der Figur spielt sich durch ungewöhnlich reichliche Gravierung ein mannigfaltiges Leben ab, das sich nur der Nahbetrachtung erschliesst. Der Fels ist durch zahllose eingepunzte Pünktchen gerauht, zwischen denen Blumen und Blätter die Vegetation andeuten. Reihen kurzer Strichelchen und Gruppen von Punkten skizzieren die verschiedenfarbige Behaarung des Reh-

felles. Die Kopfhaube der Mänade wird durch Sternchen, ihr wulstartiger Rand ausserdem noch durch eine Zickzacklinie verziert; die Schuhe schmückt eine Palmette. Fingernägel und Hautfalten sind wie an dem Pan aus Lusoi angedeutet (S. 75).

Diese Sorgfalt der Technik wurde gewiss in den verschiedensten Werkstätten geübt und berechtigt uns nicht etwa, die beiden zuletzt betrachteten Werke demselben Künstler zuzuweisen. Der Pan besitzt nämlich ein stilistisch wohl etwas älteres Gegenstück in einer seit langem verschollenen Bronzestatuette, die, wie er, im Peloponnes gefunden ward; er wird daher wohl auf dieser Halbinsel gearbeitet sein, wenngleich seine weiche Körperbildung den Gedanken an fremde künstlerische Einflüsse nicht ausschliesst. Für die Mänade darf dagegen ein attischer Meister aus dem Umkreise keines Geringeren, als des Phidias, vermutet werden. Denn sowohl die heroischen Formen im allgemeinen, wie einzelne Gewandmotive verbinden sie mit einer Marmorstatue der Aphrodite in Berlin, die ihrerseits den Giebelgruppen des Parthenon nicht fern steht. Als ein vielleicht etwas älteres Werk vermittelt uns daher die Berliner Mänade aus Dodona eine Ahnung von der hohen Vollendung, die im perikleischen Athen auch die Bronzekleinplastik erreicht hatte.

Ein glücklicher Zufall erlaubt uns, die betrachtete Statuette mit einer etwas jüngeren zu vergleichen, die gleichfalls aus Dodona stammt und, wie jene, eine Mänade darstellt (Tafelbild 41). Sie befindet sich im Athener Nationalmuseum. Gleich der Berliner Bronze bildete sie wahrscheinlich einst den Schmuck eines Gerätes, denn sie lässt sich nicht auf einer ebenen Basis befestigen, wie eine solche für eine Freifigur dieser Zeit vorausgesetzt werden müsste. Vielmehr kniet das junge Weib, aus heftigstem Taumel zusammenbrechend, auf einer Erhöhung auf. Die stürmische Bewegung, die vorangegangen ist, zittert in den Falten des Gewandes nach, das sich auf der linken Schulter gelöst hat und die Brust entblösst, die auseinander fahrenden Arme suchen das Gleichgewicht aufrecht zu erhalten, aber der gesenkte Kopf kündet an, dass plötzliche Erschöpfung dem wirbelnden Tanze ein Ende gesetzt hat. Die Hände waren vermutlich nicht leer, sondern schwangen Attribute der Dionysosdienerinnen, vielleicht die Rechte den Thyrsos, einen mit einem

Epheubusch gekrönten Stab, die Linke eine Schlange. Erhalten ist von den Abzeichen der Mänade das Rehfell, das als Schärpe über den Chiton gebunden ist und dessen Flecken durch eingelegte, nur zum Teil erhaltene Silberplättchen angedeutet sind. Das Haar wird durch einen Reif zusammengehalten.

Im Gegensatz zu der Berliner Statuette breitet sich die Athener in einer Fläche aus. Nur der vorgestreckte linke Unterarm — von dem verlorenen rechten können wir es nicht sagen — durchbricht den reliefmässigen Aufbau. In Flächendarstellungen, und zwar in Gefässmalereien, finden wir denn auch die nächsten Verwandten unseres Motivs: in einem Gemälde der grossen Kunst wird dies seine erste Gestaltung gefunden haben.

Die Gewandbehandlung der Figur geht durch die stärkere Betonung des Stofflichen über die Berliner Mänade hinaus. Die Dicke des Gewebes ist durch wulstige, unregelmässig gewellte Falten gekennzeichnet; die Glieder treten nur schwach hervor. Nicht sorglose Skizzenhaftigkeit der Durchbildung gibt sich hierin zu erkennen, sondern ein bestimmter, an anderen Denkmälern wiederkehrender Stil. Das Werk gehört danach noch in das Ende des fünften Jahrhunderts.

Die grossartigere der beiden Figuren ist zweifellos die des Berliner Antiquariums. Sie muss, wenn nicht gar von einem der führenden Monumentalbildhauer selber, so doch unter dem unmittelbaren Einfluss eines solchen gearbeitet sein. Ein bescheideneres Gegenstück in dieser Hinsicht bietet die Bronzestatuette eines ruhig stehenden Jünglings aus Sikyon in Athen. Denn sie ist in der Behandlung der Einzelformen römischen Kopien verlorener Statuen des grossen argivischen Erzgiessers Polyklet so nahe verwandt, dass sie aus seinem engeren Schülerkreise hervorgegangen sein wird. Auch hier aber handelt es sich wahrscheinlich um einen originalen Entwurf.

Mehrere Kleinbronzen von der Wende des fünften Jahrhunderts zum vierten sind dagegen bewusste Umbildungen grosser Statuen. So wiederholt eine Figur der Pariser Nationalbibliothek wohl in den Hauptzügen, nicht aber im Stil, ein Werk des Polyklet, den sich eine Binde um den Kopf legenden Apollon. Dasselbe Museum bewahrt ferner eine Statuette des jugendlichen, fast ganz menschlich

gebildeten Pan, dessen Standmotiv, Armhaltung und Kopfwendung von dem berühmten Speerträger Polyklets übernommen sind. Diese beiden Werke scheinen indessen nach ihrem Stilcharakter nicht von unmittelbaren Schülern des Meisters zu stammen. Sie lehren, wie übrigens viele andere Schöpfungen der Antike auch, dass der Begriff des Plagiates in unserem Sinne nicht bestanden hat. Genaue Verkleinerungen von Werken der Grossplastik waren allerdings in der Blütezeit noch nicht üblich.

Diese Tatsachen öffnen uns den Weg zum Verständnis einer Mädchenstatuette aus der makedonischen Stadt Beroia (Tafelbild 42). Sie ist eine besonders wertvolle neuere Erwerbung des Münchener Museums für antike Kleinkunst. Leider fehlen ihr beide Arme, dafür bieten uns aber die glatten Anschlussränder ihrer Stümpfe in technischer Hinsicht etwas Neues. Denn sie zeigen, dass die Statuette über einem wieder entfernten Kerne in dünnwandigem Hohlguss hergestellt ist; die besonders gegossenen Arme waren einst angelötet. Der statuarische Hohlguss ist nun zwar bereits in der ersten Hälfte des sechsten Jahrhunderts durch die samischen Meister Rhoikos und Theodoros nach ägyptischem Vorbild in die griechische Kunst eingeführt worden, wurde aber für weit unterlebensgrosse Statuetten noch in der Blütezeit nur selten verwandt. Immerhin findet sich nicht nur er, sondern auch die Anstückung der Arme an einer anderen Kleinbronze derselben Periode wieder. Es leuchtet nun ein, dass der am Material sparende und das Gewicht des Kunstwerkes erleichternde Hohlguss, ebenso wie die Anstückung von Gliedmassen, in der Kleinkunst weniger vonnöten war, als bei der Herstellung monumentaler Statuen. Die Technik der Statuette von Beroia erweist daher ihren Künstler als an grösseren Aufgaben geschult. Näheres ergibt ihre Betrachtung im einzelnen.

Ein junges Mädchen, nackt bis auf eine den Oberkopf in mehreren Windungen bedeckende Haube, deren Bandenden, wie übrigens auch die Augen, in Silber eingelegt sind, und einst geschmückt mit jetzt verlorenen Ohrringen, steht mit leicht zurück- und auf die Spitze gestelltem Fusse da und sieht aufmerksam mit scharf in das linke Profil gedrehtem Kopfe an ihrer rechten Seite herunter. Die Erhebung der linken Schulter lehrt, dass die Hand auf einer niedrigen Stütze aufruhte. Die rechte Schulter ist soweit zurück-

genommen, dass eine seltsam gezwungene Haltung des Armes entstünde, wenn die Hand den Gegenstand getragen haben sollte, dem der Blick des Mädchens gilt.

Dass dem nicht so war, darf aus der Darstellung mehrerer römischer Glasabdrücke eines geschnittenen Steines geschlossen werden, die im Gegensinne eine Frau von etwas reiferen Formen in sehr ähnlicher Haltung zeigen. Sie blickt hernieder in ein neben ihr auf dem Boden stehendes Waschbecken und fasst einen Mantel, der sich hinter ihrem Unterkörper ausspannt und von dem ein Bausch neben der anderen Körperseite auf einem niedrigen Pfeiler aufliegt, wo er festgehalten wird durch die sich darauf stützende Hand. Dass in dieser Komposition ein Werk grösseren Massstabes gemeint sei, wird nahegelegt durch eine hinter dem Pfeiler sichtbare, kleinere Statuette des Gottes Dionysos von altertümlichem Stil.

Obgleich das in den Glaspasten wiedergegebene Kunstwerk einen stilistisch fortgeschritteneren Eindruck macht, als die Statuette von Beroia, darf es angesichts der oben erwähnten eigentümlichen Beharrlichkeit, mit der die Griechen an einmal geschaffenen Motiven festgehalten haben, zur Ergänzung für jene herangezogen werden. Es ist also ein Mädchen kurz vor oder nach dem Bade dargestellt.

Der Künstler hat die Eigenart des Geschlechtes zurückhaltend, aber doch treffsicher wiedergegeben, in den breiten Hüften und dem schmalen Oberkörper jedenfalls richtiger, als dies mit der mehr nach dem Muster eines breitschulterigen Knaben proportionierten Spinnerin zu Berlin geschehen ist (Tafelbild 36). Im Gegensatz zu dem schlanken, sehnigen Jüngling von Adernò (Tafelbild 37) zeigt sich das stärkere Fettpolster des weiblichen Körpers betont, doch bleibt die Bildung der Einzelformen, wie der Brust und des Leibes, flächig und zart. Wirkungsvoll hob sich die jugendliche Gestalt vor dem ausgespannten Mantel ab, aber frei von aller Koketterie, denn das zur Seite gewandte Gesicht nimmt in keiner Weise auf den Beschauer Bezug, und die Oberschenkel sind, wie in instinktiver Scheu vor der eigenen Nacktheit, leicht an einander gepresst.

Wenn die römischen Pasten zeigen, dass diese schöne und edle Erfindung in späterer Zeit eine Weiterbildung erfahren hat, so ist es sehr unwahrscheinlich, dass die originale Fassung uns in der Bronzestatuette aus Beroia erhalten sei. Es muss vielmehr für

diese ein Vorbild angenommen werden, das sie allerdings nicht sklavisch wiederholt haben wird. Da nun unsere Bronze ihren nächsten Verwandten in einer Jünglingsstatue aus dem Kreise Polyklets findet, scheint zum mindesten sie, wenn nicht auch die ursprüngliche Schöpfung des Motivs, der argivischen Kunst zugeschrieben werden zu dürfen. Dass der Meister der Statuette deshalb kein untergeordneter Nachtreter gewesen sei, bedarf angesichts der köstlichen Frische des Werkes kaum eines Wortes. Man möchte ihn um so mehr unter den grossen Künstlern der Zeit suchen, als er die Technik des monumentalen Bronzegusses angewandt hat.

In engen Zusammenhang mit der Monumentalplastik werden wir auch durch einige Bronzestatuetten aus dem vierten Jahrhundert geführt. Noch in dessen erste Hälfte möchte man eine ausgezeichnete Aphrodite des Berliner Museums setzen, die zusammen mit ihrer niedrigen kreisförmigen Basis auf Thera gefunden ward (Tafelbild 43). Da diese Insel, soweit wir wissen, kein Heiligtum der Liebesgöttin besessen hat, war die Figur vielleicht einst der häusliche Schmuck eines Privatmannes, zumal nach den planmässigen Ausgrabungen der Stadt in den Bürgerhäusern mehrfach Terrakotten der Aphrodite aufgestellt gewesen sind.

Die Oberfläche der Statuette hat durch wilde Wucherungen, die durch Ausglühen des Kunstwerkes entfernt werden mussten, gelitten. Sie sieht wie von Narben durchsetzt aus und hat eine harte, schwärzliche Farbe; im Gesicht, in den Haaren und an den Händen steigert der Verlust der Ziselierung den Eindruck bis ins Grobe. Trotzdem spricht die vornehme Schönheit der Haltung und die weiche, warme Behandlung des Körpers noch vernehmlich zu uns. Das Motiv ist dem Alltagsleben entnommen. Die rechte Hand befestigte auf dem Kopfe ein Diadem, über welchem das Haar eng an den Schädel angepresst wird, während es darunter zu vollerem Kranze aufgelockert erscheint. Auf der linken Hand lag wahrscheinlich ein Klappspiegel. Auffälligerweise schweift nun aber, nach Ausweis der Löcher für die einst in Silber eingelegten Augensterne, der Blick hoch über die Hand hinweg in die Ferne. Die Geschlossenheit des Motivs blieb daher hinter dem badenden Mädchen aus Beroia zurück, doch möchten wir hierin eher eine kleine Nachlässigkeit, als eine bestimmte Absicht des Künstlers vermuten.

Die Gestalt würde mit der ruhig flächenhaften Ausbreitung ihres Leibes auf eine Ansicht hin, mit ihrem melodisch fliessenden Gesamtumriss, der bestimmt wird durch den leise gegensätzlichen Rhythmus in der Haltung der Glieder und des Kopfes, schliesslich auch mit ihren vollkommen ausgeglichenen Proportionen, ohne weiteres ihre Übertragung in einen weit grösseren Massstab erlauben. Tatsächlich befindet sich die Schöpfung in nachweislicher Abhängigkeit von älteren Götterstatuen. Wie zu einem unmittelbaren Vorbild verhält sie sich mit dem zurückgestellten rechten Spielfuss, der dem Kopfe genäherten rechten, der vorgestreckten linken Hand, dem sanft nach links gewandten und geneigten Antlitz, zu einer Statue der Aphrodite in seidendünnem Chiton, die auf Alkamenes, den bedeutendsten Götterbildner Athens zur Zeit des peloponnesischen Krieges, zurückgeführt zu werden pflegt. Das Neue an der Bronze besteht weniger in dem leicht veränderten Motiv der Arme, als in der grösseren Schlankheit ihrer Proportionen und vor allem in der Nacktheit der Göttin. Der grosse Meister des vierten Jahrhunderts, der einen entscheidenden Einfluss auf diese Entwicklung ausgeübt hat, war Praxiteles, unter dessen Werken sich denn auch verschiedene, mit der Bronze von Thera übereinstimmende Züge aufzeigen lassen. Entweder besitzen wir daher in der vorzüglichen Figur die zeitgenössische freie Verkleinerung einer praxitelischen Schöpfung oder, wahrscheinlicher, das originale Kabinettstück eines Künstlers, der unter dem Einflusse des grössten damaligen Bildhauers Athens gestanden hat.

Damit brechen wir die Betrachtung von Bronzen der Blütezeit ab. Wohl gibt es noch hervorragende Statuetten aus dem vierten Jahrhundert. Sie werden hier aber übergangen, um Raum zu gewinnen für zwei Figuren der unmittelbaren Folgezeit, in denen die Bestrebungen der klassischen Kunst noch eine Weiterentwicklung erfahren haben.

Allerdings wird für die erste dieser Statuetten, einen besonders stattlichen Hermaphroditen im Museum zu Epinal (Tafelbild 45), durch ihren angeblichen Fundort auf den Bergen bei Mirecourt in Lothringen scheinbar eine spätere Entstehungszeit nahegelegt. Indessen könnte ein älteres Kunstwerk sich sehr wohl einmal in den Besitz eines reichen Römers nördlich der Alpen verirrt haben.

Denn als Import aus den klassischen Ländern wäre die Figur wegen ihrer hohen Vollendung auf jeden Fall anzusehen, und Italien war während der Kaiserzeit voll von griechischen, aus den Orten ursprünglicher Aufstellung geraubten Meisterwerken.

Komposition wie Einzelformen befürworten diese Vermutung. Der Hermaphrodit, ein dem dionysischen Kreise angehöriger Zwitter mit männlichem Gliede, aber weiblich breiten Schenkeln und Hüften, sowie einem zart angedeuteten Busen, wiegt sich im Tanzschritte hin und her. Die Hände hielten nie etwas; der Blick des geneigten Kopfes gilt keinem Ziel. Der Künstler wollte nichts geben, als die schöne Pose einer Gestalt, in der männliche Züge mit weiblichen verschmelzen. Diese Aufgabe hat er mit ebenso viel Können wie Takt gelöst. Die starke Drehung und Rückwärtsneigung des Körpers ist nicht nur ungezwungen, sondern mit einschmeichelndem Wohllaut der Linien durchgeführt. Sie erscheint um so sicherer und gehaltener, als die Vertikalen des rechten Beines und des abgestreckten Armes dem Bogen gegenüber, der von der linken Ferse gleichmässig bis zum Scheitel ansteigt, die Hauptachse eines jeden statuarischen Aufbaues betonen.

In der Ansicht der hier wiedergegebenen Photographie bietet sich zu dieser Vertikalen der linke Unterarm nahezu als eine dritte dar. Diese Umrahmung des Körpers durch die Arme geht bei Betrachtung der Figur gerade von vorn verloren. Ja, die starke Einknickung der rechten Hüfte und die Spannung der linken Körperseite erscheinen dann eckig und hart; der rechte Fuss schleift plötzlich kraftlos nach. Der Künstler hat also sein Werk durchaus noch auf eine Ansicht angelegt. Wohl lädt die Drehung des Leibes zu einem Umschreiten der Figur ein, aber der Gewinn kommt mehr den Einzelheiten, als dem Ganzen, zugute. Nur vor der Rückseite der Hauptansicht stellt sich die Harmonie des Liniengefüges wieder ein.

Mit dieser Beschränkung findet die Bronze mehrere Parallelen in Statuen bereits des vierten Jahrhunderts, die eine Körperdrehung darstellen. Über diese Zeit hinaus aber führt die weiche, fast malerisch aufgelockerte Formgebung. Als Grundlage für die Auffassung des weiblichen Körpers ist noch die praxitelische kenntlich, aber die Formen sind voller und gerundeter. Vielleicht stammt die Statuette daher aus dem dritten Jahrhundert. Gedient haben

wird sie dem ersten Besitzer zu häuslichem Kulte, wie er für Hermaphroditen gerade aus dieser Zeit literarisch bezeugt ist.

Demselben Jahrhundert gehört vermutlich auch eine Statuette des schreitenden Poseidon in der Sammlung Loeb zu München an (Tafelbild 44). Ihre Füsse sind ergänzt; fast alle Blätter des Schilfkranzes im Haar, der die Deutung auf den Meerbeherrscher sichert, fehlen, ebenso der Zeigefinger der linken Hand und der Dreizack, den diese einst zweifellos aufstützte. Durch Putzen mit Säure in früherer Zeit ist die Patina grossenteils verloren gegangen.

Die genannten Beschädigungen fallen vor unserer Abbildung des Kunstwerkes kaum auf. Ein grossartiger und fortreissender Eindruck geht von diesem aus. Durch Haltung wie Einzelformen ist in der Gestalt des Gottes die Macht und die Unruhe des Meeres, dem er gebietet, überzeugend versinnbildlicht. Die schlanke, bewegliche, aber athletisch durchgebildete Gestalt Poseidons schreitet schwungvoll und majestätisch, das Herrschersymbol in der Linken möglichst hoch anfassend, aber mit einer lässig befehlenden Gebärde der rechten Hand, einher. Der Kopf wendet sich dem Empfänger des Befehles zu und von dem Beschauer ab, so dass diesem das Antlitz mit den unmutvoll und sehnsüchtig blickenden Augen und dem leidenschaftlichen Munde in einer die eigene Vorstellungskraft doppelt anregenden Dreiviertelansicht erscheinen. Umrahmt wird das Gesicht von einem Kranze flatternder Lockenbüschel und einem sehr vollen, durcheinander geworfenen Barte.

So packend das weite Ausschreiten des rechten Fusses und die langgespannte Diagonale der Arme nun auch wirken, so steht das Motiv doch auf der Grenze des Theatralischen. Gewiss beruhigte einst die gerade Abschlusslinie des Dreizackschaftes die Komposition erheblich. Aber das Streben nach möglichst gesteigerten Mitteln der Charakterisierung tritt gegenüber älteren Schöpfungen, wie noch der schlichten Aphrodite von Thera (Tafelbild 43), deutlich zutage. Es hat in der Durchbildung des Körpers zu einer Häufung gleichbetonter Einzelformen geführt, sodass fast der einheitliche Zug der Linienführung darüber in Gefahr gerät. Nicht nur hierdurch, sondern auch durch die weitausladenden Gebärden erweist sich der Poseidon Loeb als durchaus für seinen Massstab erdacht; er ist gänzlich unmonumental.

Der kleine Kopf und sein unruhiger, gespannter Gesichtsausdruck, der schlanke Leib, die langen, beweglichen Glieder, diese Züge gehören einer Kunstrichtung an, die mit Lysipp, dem grossen sikyonischen Erzgiesser zur Zeit Alexanders des Grossen, ihren Anfang nimmt. Dieser Künstler hatte auch selber Statuetten geschaffen; von seinem im Elysium zechenden Herakles, der nur einen Fuss hoch war, besitzen wir Kopien. Der Poseidon Loeb wird indessen wegen des Pathos der Stellung kaum schon von einem Zeitgenossen des bahnbrechenden Meisters gearbeitet sein. Das vielleicht frühhellenistische Werk wiederholt ein seit dem Anfange des fünften Jahrhunderts oft für Götterstatuen verwandtes Stellungsmotiv im Sinne einer neuen, die Hochklassik ablösenden Zeit.

7. Der hellenistische Naturalismus.

Die Jahrhunderte zwischen den Eroberungszügen Alexanders des Grossen und der Begründung des römischen Kaiserreiches nennen wir das hellenistische Zeitalter zur Bezeichnung dafür, dass eine Verschmelzung hellenischen und orientalischen Geistes sich vollzog, die eine neue Epoche der Menschheitsgeschichte zur Folge gehabt hat. Die Stätten dieser Entwicklung waren die von den Nachfolgern des makedonischen Weltherrschers in Asien und Ägypten begründeten Königreiche. Die bildende Kunst dieser Länder, soweit über sie geurteilt werden kann, hatte durchaus nicht überall dasselbe Gepräge, sondern erhielt ihre besonderen Züge durch jeweilige einheimische Einflüsse. Zu den allgemeinen Eigenschaften des Hellenismus gehören dagegen auf der einen Seite höfische Prachtentfaltung und die Vorliebe für grossartige Formen, für möglichst glänzende, reiche Wirkungen, auf der anderen Seite eine scharfe Erfassung der Wirklichkeit und im Gefolge hiervon sowohl die Ausbildung idyllischer Motive, wie die Betonung des derb Volkstümlichen, Burlesken, ja Grotesken.

In der uns erhaltenen Bronzekleinplastik erscheint das Pathos der Zeit nicht sehr erfinderisch und abwechslungsreich. Allerdings bot uns der Poseidon der Sammlung Loeb (Tafelbild 44) ein besonders bedeutendes Beispiel für die Steigerung eines älteren Motivs; es liegt aber bezeichnenderweise gerade dies Motiv eines mit hoch aufgestütztem Arme dastehenden Gottes in verschiedenen hellenistischen Umbildungen vor. Auch andere Darstellungen der grossen Götter und Heroen, Einzelstatuetten wie Gruppen, zehren von dem Typenvorrat der vergangenen Hochklassik; wesentlich Neues wird kaum beigebracht.

Ein sehr viel unmittelbareres Leben tut sich dagegen vor uns auf, sobald wir in die Regionen der niederen Götterwelt und der sterblichen Menschen eintreten.

Hatten die leicht beweglichen Naturdämonen und der Herdengott Pan schon vordem die Ausbildung besonders packender Motive begünstigt (vergl. Tafelbild 32 und 39), so ist die Charakterisierungskraft der Künstler ihnen gegenüber auch jetzt noch ungeschwächt. Das beweist schlagend allein der wundervolle Satyr aus Pergamon, der kleinasiatischen Attalidenresidenz, in Berlin (Tafelbild 47). Der sehnige Schlingel, dessen Satyrnatur allein die Spitzohren angeben, befindet sich im Kampfe. Er holt mit dem Hirtenstab, den die jetzt leere Rechte einst fasste, hoch aus, so dass der Körper sich strafft und die Füsse sich auf die Zehen heben. Die Linke hat die Hirtenflöte nicht fahren lassen, und über dem Arme hängt noch das als Mantel nützliche Pantherfell herab. Es kann kein gefährlicher Gegner sein, dem der Schlag gilt, denn der Ausdruck des Gassenjungengesichtes ist der einer spitzbübischen Freude. Um eine Balgerei handelt es sich, sei es mit einem Genossen, sei es mit einem Tier.

Der Gegner des Satyrs war vielleicht vorhanden. Dieser ist nämlich nicht frei aufgestellt gewesen, sondern war, wie das Pantherfell und die Hand mit der Flöte durch ihre glatten Anschlussflächen an den Rückseiten und durch einen noch darinnen steckenden Kupferstift beweisen, auf einer Wand befestigt, die einem Möbel oder einem anderen Geräte angehört haben wird und Raum für noch weiteren figürlichen Schmuck bieten konnte. Die dekorative Verwendung, die an einer gleichfalls hellenistischen Bronzegruppe aus Kleinasien wiederkehrt, hat indessen eine vorzügliche Durcharbeitung des Körpers auch an den nicht abgeplatteten Teilen der Rückseite nicht verhindert. Die hohe Meisterschaft des Künstlers bekundet sich in einer überlegenen Beherrschung anatomischer Kenntnisse, die aber in äusserst flotter, das Wesentliche stark hervorhebender Art vorgetragen werden, und in der überzeugenden Charakterisierung stofflicher Unterschiede, wie zwischen dem weichen, seidigen Pantherfell, das sorgfältige Gravierungen zeigt, dem struppigen, ungepflegten Haupthaare, das unziseliert geblieben ist, und der straffen jugendlichen Haut.

In dieser Bronze ist die Wirklichkeit rückhaltloser wiedergegeben, als in sämtlichen vordem betrachteten. Nicht ein Ideal ebenmässiger Jugendschönheit wollte der Künstler schaffen, wie Praxiteles und sein Kreis in mehreren Satyrstatuen getan hatten, sondern er nahm das derb Charakteristische einer Unterschicht zur Grundlage für seine Darstellung eines göttlichen Wesens. Musste aber eine unvoreingenommene Beobachtung gewöhnlicher Volkstypen dieser Schöpfung vorangehen, so nimmt es nicht Wunder, dass der in dem Satyr aus Pergamon hervortretende Naturalismus erst recht in Bronzestatuetten sterblicher Menschen aus hellenistischer Zeit wiederkehrt.

Zu solchen Beobachtungen boten die Residenzen, die Handelsplätze, die Hafenstädte, reiche Gelegenheit. Besonders in Alexandria, der nach ihrem Gründer benannten Hauptstadt des Ptolemäerreiches an der Küste Ägyptens, muss die Vermischung von Orient und Griechentum die Künstler durch die Buntheit der sich täglich vor ihren Augen abspielenden Bilder stark angeregt haben. Nicht nur die Ägypter, auch die vom Süden zu Sklavendiensten herbeigeholten Neger, schon früher nicht ganz selten von hellenischen Bildnern dargestellt, konnten nun ständig aus der Nähe studiert werden. Hellenistische Bronzestatuetten von Negerknaben begegnen denn auch öfter, im Streit begriffen und heftig gestikulierend, faul hingehockt und schnarchend, als Betteljungen ein Musikinstrument spielend, eilig fortlaufend, um drohenden Schlägen zu entgehen, mehrfach auch gefesselt dastehend oder dasitzend, sei es nun auf dem Sklavenmarkte, sei es nach ertappter Schelmerei in Erwartung des Richtspruches.

Zu den letztgenannten Typen gehört eine besonders hübsche, aus dem Gebiete von Memphis stammende Figur im Louvre zu Paris (Tafelbild 48). Möglicherweise ist sie erst in der ersten Kaiserzeit gearbeitet worden; da aber die hellenistische Kunstweise in Ägypten unverändert so lange fortbestanden hat, findet die Statuette mit Recht hier ihren Platz. Der kleine Kerl steht trotz seiner auf dem Rücken zusammengebundenen Hände betont lässig mit stark entlastetem linken Beine da, sodass die rechte Hüfte fast wie an einem Frauenkörper heraustritt, und wendet den Kopf mit einem Ausdrucke von Furcht nach links oben. In dem krausen

Wollhaar, der breiten Nase, den wulstigen Lippen, sind Eigentümlichkeiten der fremden Rasse treffend erfasst; in der ganzen Haltung kommt das Wesen des ebenso gelenkigen, wie räkeligen, an Prügel gewöhnten und hinterhältigen Jungen zu sprechendem Ausdrucke. Die auffallend starke Ausweichung der Hüfte über dem Standbeine muss den griechischen Künstlern des Nillandes als typisch für die Biegsamkeit der Negerknaben erschienen sein, denn sie haben sie an einer ganzen Reihe von Bronzestatuetten wiederholt. Selbst in der griechischen Kleinplastik bedeutet aber ein derartig gewundener Umriss, ein so entschiedener Verzicht auf jede monumentale Beruhigung, eine grosse Seltenheit. Man erkennt bereits an diesen Negerdarstellungen deutlich, wie aus der Quelle eines frischen, rücksichtslosen Naturstudiums der hellenistischen Kunst Anregungen zu ganz neuen Formvorstellungen zugeflossen sind.

Noch viel auffälligere Beispiele hierfür bieten aber die Figuren von Tänzern und Tänzerinnen, von Bettlern und Krüppeln, die wenigstens zum Teil gleichfalls in Alexandria gearbeitet sind. Wir begnügen uns von diesen gelegentlich geradezu monströsen Gestalten mit einem Tänzer im Berliner Antiquarium (Tafelbild 46). Der magere Geselle ist nackt bis auf den malerischen Schmuck eines schmalen Tuches, das er wie eine Schärpe über die linke Schulter geworfen und um die Hüften herum verknotet hat. Den Rhythmus seines Tanzes gibt er sich selber durch Krotalen, das heisst Klapperhölzer in der Art der spanischen Castagnetten, an; seine Bewegung aber sieht wie eine Karikatur des anmutigen sich hin und her Wiegens aus, das der Hermaphrodit von Epinal ausführt (Tafelbild 45). Ist an diesem die Rückwärtsneigung des Kopfes eine graziöse Pose, so hat die krampfhafte Halsverrenkung des Tänzers und sein auf den Hinteren gerichteter Blick eine nicht ganz wohlanständige Nebenbedeutung. Wie keck und geistreich aber ist die fragwürdige Gestalt mit den ausfahrenden Bewegungen der dürren Glieder zu einem Kunstwerk voll sprühenden Humors gemacht worden! Nur auf dem linken Fusse ruhend hängt die Figur nach rechts über und endet nach einem seltsam reichen Spiel eckiger, sich überschneidender Linien in den sich entsprechenden Schnörkeln der grotesk gebogenen Arme mit den Krotalen.

Es bleibt unerweislich, ob gerade diese Tänzerstatuette in den

Bereich der alexandrinischen Kunst gehört, da uns burleske und groteske Gestalten auch in anderen Gebieten der hellenistischen Welt, zum Beispiel unter den Terrakotten aus kleinasiatischen Gräbern, begegnen und ein reger Austausch künstlerischer Anregungen nach Ausweis erhaltener Heimatsangaben der Bildner dieser Zeit angenommen werden muss. Vollends im Dunkeln tappen wir bisher vor zwei Figuren, die in verschiedenem Sinne der Porträtkunst angehören.

Die erste von ihnen, eine ruhig stehende alte Frau des Wiener Staatsmuseums (Tafelbild 49), kam in Krain auf dem Gebiete der Römerstadt Neviodunum zutage. Es fehlen ihr ausser den Füssen der rechte Unterarm und die linke Hand samt den einst getragenen Gegenständen. Die Greisin war nicht untätig. Denn die rechte Schulter wird von einer Last herabgezogen, und am linken Unterarm hing ein Korb, dessen gedrehter, wulstiger Henkel, soweit er anliegt, erhalten ist. Nahe dem Handgelenk bemerkt man einen glatten Reif, vielleicht ein einfaches Armband.

Dieses Schmuckstück fällt bei der einfachen Frau auf. Denn von niederem Stande zeugt Kleidung, wie Gestalt. Die Greisin trägt einen fussfreien Chiton, der von der rechten Schulter herabsinkt, sodass ein Teil des abgemagerten, welken Körpers sichtbar wird, und über dem Untergewande einen Mantel, der auf der linken Schulter aufliegt und — in etwas unklarer Anordnung — um die Hüften schürzenartig gerafft und vorn zusammengeknotet ist, um die Bewegung der Arbeitenden möglichst wenig zu behindern. Eine Haube, deren Bandenden über der Stirn in einer Schleife zusammengefasst werden, verdeckt grösstenteils die Haare. In dem Gesichte mit seinen tiefen Furchen auf Stirn und Wangen, den kleinen, müden Augen, der breiten Nase, dem etwas verzogenen, wohl zahnlosen Munde, und in der ängstlichen Aufmerksamkeit der Kopfneigung nach links herab spricht sich das Mitleid erregende Alter eines mühseligen Lebens aus. Dabei sind die Mittel der Charakterisierung zurückhaltend verwandt und weit entfernt von einem äusserlichen Virtuosenspiel. Ein durchaus ernster, ethischer Grundzug durchdringt die Schöpfung. Diesen Vorzug hat auch eine gewisse Nachlässigkeit der Ausführung nicht auszulöschen vermocht. Der etwas grobe Guss und eine mangelhafte Unterschei-

dung der beiden Gewänder erlauben kaum, in der Figur ein hellenistisches Original zu erkennen. Ist aber ein solches der Wiederholung in römischer Kaiserzeit gewürdigt worden, so wird es vielleicht eine berühmte Schöpfung gewesen sein.

Dieser Schluss hat zu dem Versuche geführt, die Statuette auf das nur drittellebensgrosse Erzbildwerk einer Tempeldienerin Syeris zurückzuführen, das auf der Akropolis von Athen stand und den Künstler Nikomachos zum Urheber hatte. Träfe diese zunächst bestechende Vermutung zu, so besässen wir in der Statuette von Neviodunum einen willkommenen Zeugen attisch-hellenistischer Kleinplastik. Indessen darf der Beweis, zum Teil aus chronologischen Gründen, kaum als geglückt gelten. Schon die Deutung der Statuette auf die Gehilfin einer Athenapriesterin an vornehmster Stelle scheint bedenklich. Die nächsten Verwandten der Figur in Gesamterscheinung und Tracht finden sich nämlich in ausgesprochen ländlichen Darstellungen. Der fussfrei geraffte Chiton und die Art, wie die Frau ihn unbekümmert von der Schulter herabgleiten lässt, kehren an römischen Marmorkopien hellenistischer Genrestatuen von Marktweibern oder dergleichen und in Reliefbildern von Dionysosfeiern in freier Natur wieder. Wie eine Schwester unserer Alten mutet ferner die Frau an, die in einem Reliefbruchstück zu Neapel einem Hirten den Dorn aus der Fusssohle zieht. Eher stellt die Bronze daher eine zu einem Feste mit Gerät sich einstellende Bäuerin dar. Das Vorbild der Statuette braucht keineswegs grösser gewesen zu sein, als diese. Scheint man doch beliebte hellenistische Kleinbronzen auch sonst gelegentlich später in gleichem Massstab wiederholt zu haben. Der engere kunstgeschichtliche Zusammenhang aber, in den das Werk gehört, bleibt meines Erachtens noch zu finden.

Der Kopf der Greisin gibt, wie das Neapler Reliefbruchstück zeigt, mehr einen allgemeinen Typus, als eine bestimmte Persönlichkeit wieder. Ein individuelleres Bildnis steht dagegen vor uns in der Gestalt eines wohlbeleibten älteren Mannes des Metropolitan Museum zu New York (Tafelbild 50). Unsere Abbildung lässt die erhaltene Basis der Figur fort. Sie besteht aus einem ionischen Kapitell, an dessen Vorderseite sich rechts und links ein Haken befindet und das auf einem Säulenschafte aufsass, von dem nur

der Kern einer Bronzehülse erhalten ist. Nach den Darstellungen einiger griechischer Vasenbilder und vor allem der Wandgemälde eines etruskischen Felskammergrabes in Caere wurden an solchen Geräten kleine Gefässe, Teller, Kannen, Schöpflöffel und dergleichen aufgehängt.

Das Kapitell scheint nach seinen Einzelformen an Denkmäler aus der römischen Kaiserzeit angeschlossen werden zu müssen. An der Statuette spricht dagegen der freie, ungezwungene Wurf des Mantels, die naturalistische Charakterisierung des dicken Stoffes, die lebensvolle, aber nur andeutende Wiedergabe von beginnendem Altersverfall des kräftigen Körpers, die Gesichtszüge im allgemeinen, die weiche Durchbildung des Haares, unverkennbar für eine Schöpfung des Bildnisses in frühhellenistischer Zeit. Ist die Figur somit die getreue Kopie eines älteren Originales? Die veröffentlichten Photographien bieten, soviel ich sehe, keinen bestimmten Anhalt, in der frischen und sicheren Arbeit die Hand eines Nachbildners zu erkennen. Wohl aber bleibt das Kapitell in der nachlässigen Ausführung seiner Schmuckformen an Güte fühlbar hinter der Figur zurück. Der Gedanke, diese habe auf der jetzigen Basis eine zweite Aufstellung gefunden, liegt daher nahe, doch kann nur eine genaue Nachprüfung des Originales Klarheit über diese Frage schaffen.

Bärtige Männer im Mantel hat die hellenistische Kunst oft dargestellt; Heiligtümer, Gymnasien, wie öffentliche Plätze waren voll von derartigen Ehrenstatuen verdienter Persönlichkeiten. Die Frage, ob die Statuette die verkleinerte Wiedergabe eines solchen Werkes sei, wäre sogleich zu bejahen, wenn es von dem Bildnis Wiederholungen in anderem Massstabe gäbe. Dies scheint indessen nicht der Fall zu sein. Die mehrfach ausgesprochene Deutung auf den Philosophen Hermarch wenigstens findet in den inschriftlich beglaubigten Gesichtszügen dieses Nachfolgers Epikurs keine Stütze. Man braucht indessen den Porträtierten überhaupt nicht unbedingt unter den berühmten Männern zu suchen. Falls ein Original, ist die Statuette in ihrem unterlebensgrossen Massstabe eine Weihung aus bescheidenen Mitteln. Für diesen Massstab scheint der Aufbau der Figur mit der grossen Lücke zwischen den beiden Unterschenkeln, mit dem aus der Hauptmasse herausragenden rechten Arm und der seiner Richtung folgenden behaglichen Kopfwendung

überhaupt geeigneter, als für einen monumentalen. Welchen Beruf der kraftvolle Sechziger hatte, dessen Zügen man Spottlust und Redegewandheit, dessen Haltung und Manteltracht man eine gewisse Schlichtheit und Lässigkeit ansehen möchte, wird daher kaum festzustellen sein, bevor der Gegenstand bekannt ist, den die rechte Hand an einem Henkel getragen zu haben scheint.

Die beiden zuletzt besprochenen Figuren leiten bereits, die alte Frau in Wien als Nachbildung einer späteren Zeit, die Bildnisstatuette in New York durch ihre vermutliche zweite Aufstellung, zu der Bronzekleinplastik des römischen Reiches über. Bevor indessen von dieser Beispiele gezeigt werden können, ist ein kurzer Überblick über bezeichnende Werke des Volkes nötig, dessen Boden eine der Wurzeln römischer Kunst ausgebildet hat, des etruskischen.

8. Etrurien und Latium.

Die Etrusker, dieses spätestens im achten Jahrhundert v. Chr. wohl aus Kleinasien in Italien eingewanderte Volk, das bald an Macht und Bedeutung die einheimischen Stämme weit überflügeln sollte, bis es von den Römern unterjocht und aufgesogen wurde, haben uns ausserordentlich viele Erzeugnisse des Kunsthandwerkes hinterlassen. Wir verdanken die Fülle des Erhaltenen der Sitte, die Gräber der Verstorbenen als Nachbildungen von Wohnräumen für die Lebenden zu gestalten und den Toten Kleidung, Waffen, Schmuckstücke, Geschirr, sowie allerlei Mobiliar ins Jenseits mitzugeben. Die Bronzegeräte spielen ausser den Tongefässen unter den Grabfunden die Hauptrolle. Während aber diese vom sechsten Jahrhundert ab zum überwiegenden Teil aus Griechenland eingeführt wurden und die einheimische bemalte Keramik sich als geringere Nachbildung der fremden Vorbilder verhältnismässig leicht zu erkennen gibt, sind die Bronzen fast durchweg etruskische Arbeit. War ja doch die Bronzeindustrie einer der blühendsten Zweige etruskischen Kunstschaffens und genoss weithin Anerkennung; in Athen bezeugen literarische Nachrichten aus dem fünften Jahrhundert ihren Ruhm.

Dieser Bedeutung entspricht unser heutiges Wissen von der Bronzekunst Italiens keineswegs. Der Versuch, die Denkmäler, die der Boden des Landes so reichlich gespendet hat, zu ordnen, ist bisher nur für einige wenige Gruppen unternommen worden. Ein Hauptmittelpunkt der Bronzeindustrie scheint in älterer Zeit Chiusi gewesen zu sein; Funde aus der Gegend von Perugia heben sich durch bezeichnende Züge aus der Masse heraus. Seit dem vierten Jahrhundert tritt dann das latinische Praeneste mit charakteristischen Erzeugnissen hervor. Die Geschichte der einzelnen Landschaften,

ihre Handelsbeziehungen zu einander und ihre gegenseitigen Beeinflussungen bedürfen dagegen noch der Aufklärung, und eine Lokalisation der meisten mittelitalischen Bronzen ist daher bis heute noch unmöglich.

Die Aufgabe wird dadurch erschwert, dass sich die Entwicklung der etruskischen Bildnerei unter ständigem starken Einflusse der Griechen verschiedener Stämme vollzogen hat und es von Fall zu Fall gilt, das eigene Gut von entlehntem zu sondern. Es kann in diesem Zusammenhange auf die mannigfachen Fragestellungen, die sich aus diesem Sachverhalt ergeben, nicht eingegangen werden, sondern wir müssen uns darauf beschränken, einige wenige Bronzestatuetten, zunächst aus archaischer Zeit, zu betrachten, die teils an Bekanntes anknüpfen, teils die Vorläufer späterer Schöpfung sind.

Es sind nicht nur Freifiguren, diese wahrscheinlich grossenteils Weihgeschenke aus Heiligtümern, sondern vor allem figürliche Verzierungen verschiedenen Gerätes. Der bereits erwähnte archaisch-etruskische Kessel aus Capua (S. 63 Abb. 4) zeigt ausser den wohl durch Vorbilder der Chalkidier von Kyme angeregten Skythenreitern am Rande in der Mitte des Deckels einen Griff in Gestalt der Gruppe eines nackten Mannes, vielleicht eines Gottes, der eine Frau raubt. Schon für den Silen aus Theben (Tafelbild 32) war die Verwendung als Deckelgriff vermutet worden, diese bedeutet daher an der Gruppe keine etruskische Erfindung. Dagegen bleibt es zweifelhaft, ob gerade diese Gruppe nicht ursprünglich für ein anderes Gerät in Aussicht genommen war. Denn sie ist über den Deckel durch eine Basis emporgehoben, während die Griffiguren, die meist ruhig stehende Athleten, Musikanten oder Frauen darstellen, sonst auf einer flachen runden Plinthe zu stehen pflegen. Es leuchtet ein, wie widersinnig es war, den Deckel nicht als bereits vorhandene Standfläche für das in Bewegung befindliche Paar auszunutzen, sondern dieses von ihr zu trennen. Genau dieselbe Basisform begegnet andererseits ständig an den gleich zu besprechenden Bekrönungen von Kandelabern. Da nun die Gruppe sicher nicht erst in neuerer Zeit auf dem Deckel befestigt worden ist, bietet sie ein Beispiel für die Freiheit, mit der die Etrusker einmal vorhandene Typen zu verschiedenen Schmuckzwecken verwandt haben. Man dürfte hierin eine Laxheit des tektonischen Empfindens er-

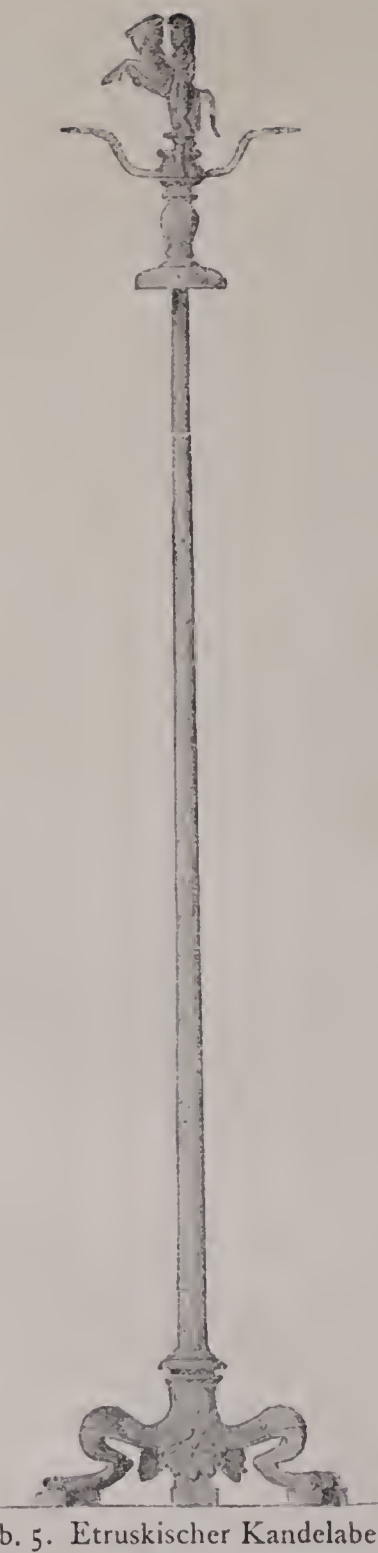


Abb. 5. Etruskischer Kandelaber.
Rom, Vatikanisches Museum.
Höhe 1,40 m.

kennen, die sich am ehesten aus einer auch in den zahlreichen Wiederholungen derselben Motive kenntlichen Massenproduktion erklären liesse.

Besonders bezeichnend tritt die Neigung der Etrusker zu figürlichem Zierrat der Geräte an den Beleuchtungskörpern hervor. Diese zerfallen je nach dem an ihnen verwandten Brennmaterial in zwei Gruppen, in Kandelaber und Lampenträger. Beide ähneln einander insofern, als auf verschieden geformten Dreifüssen ein Schaft aufragt, der die Lichtquelle trägt. An den Kandelabern bestand diese aus Kerzen, die in vier diagonal angeordneten Dornen seitlich hineingesteckt wurden; das Kreisrund zwischen diesen aber ist das unterste Glied einer profilierten Basis für Einzelfiguren oder Gruppen, deren Bedeutung in keiner Beziehung zu dem Zwecke des Gerätes steht (Abb. 5).

Die Statuetten sind teils mit der Basis zusammengegossen, teils nur mit einer scheibenförmigen Plinthe, die an jene angelötet war. Da diese zweite Herrichtung, wie erwähnt, der der figürlichen Deckelgriffe entspricht, lässt sich nicht in jedem Falle entscheiden, von welchem Gerät eine allein mit ihrer Plinthe erhaltene Statuette stammt.

Ein Kandelaberrest dürfte wegen ihrer Basis eine bei Chiusi gefundene reifarchaische Gruppe des jugendlichen Herakles im Kampfe

mit dem nemeischen Löwen sein, die sich in Berlin befindet (Tafelbild 51). Sie veranschaulicht die Überlegenheit des unbesiegbaren Helden in höchst drastischer Weise. Das Raubtier ist vor diesem auf den Boden gestürzt; er erhebt es am linken Hinterbein und setzt seinen Fuss der Bestie ins Kreuz, um ihr umso sicherer mit einem wuchtigen Keulenschlag den Garaus zu machen. Ihr umgewendeter Kopf mit dem brüllend geöffneten Maul, ihr gegen die linke Hüfte des Überwinders gestemmtes rechtes Hinterbein und ihr peitschender Schweif bedeuten keine Gefahr mehr. Der Sieg erscheint umso leichter, als das Grössenverhältnis zwischen der Menschen- und Löwengestalt der Natur gerade zuwider läuft; der Vorgang gleicht mehr der brutalen Züchtigung eines Haustieres, als er die Erlegung eines schrecklichen Ungeheuers glaubhaft macht.

Dieses in seiner naiven Anschaulichkeit reizvolle Motiv einer spielenden Überwindung des gefährlichen Gegners hat der etruskische Künstler nicht erfunden. Das Staatsmuseum zu Wien besitzt nämlich eine fragmentierte kleine Bronzegruppe gleichfalls reifarchaischen Stils, die mit geringfügigen Abweichungen das Schema des Kandelaberaufsatzes aus Chiusi wiederholt; sie stammt aber aus dem Peloponnes. Ob auch sie einst einen Kerzenhalter verzierte, ist zweifelhaft, da solche Beleuchtungskörper aus Griechenland bisher nicht bekannt geworden sind. Dagegen beweist sie die Abhängigkeit der etruskischen Gruppe von einem griechischen Darstellungstypus

Haben wir daher einem hellenischen Künstler das Lob für den trefflichen Gruppenaufbau zu spenden, so verdient der Etrusker höchstens Anerkennung für die Geschicklichkeit des Gusses. Seine eigene künstlerische Leistung war nicht bedeutend; die Durcharbeitung des nackten Jünglingskörpers erscheint vielmehr oberflächlich und derb.

Griechischen Vorbildern unterlegen erweist sich auch die gleichfalls aus Chiusi stammende Berliner Statuette eines Silens (Tafelbild 53). Zusammen mit ihrer Plinthe gegossen, kann sie sowohl einem Kandelaber wie einem Kesseldeckel als Bekrönung und Griff gedient haben. Nach der Seite schreitend, wendet sich der Silen um und blickt mit gespitzten Ohren empor, wie zu einer anderen Gestalt, der die lebhaften Gesten gelten sollten. Ähnlich bewegt

sind seine Genossen denn auch öfter in griechischen Gefässmalereien mit Darstellungen eines Tanzes. Wie wahrscheinlich schon an der Statuette aus Theben (Tafelbild 32), ist daher wohl auch an dem Chiusiner Silen ein aus mehrfiguriger Vorlage entnommenes Bewegungsmotiv für sich allein wiederholt worden. Gegenständlich somit nicht gerade bedeutungsvoll, erfüllte die Figur mit ihrem kecken, an Ecken reichen Umriss gewiss vortrefflich ihren Zweck, ein tektonisches Gebilde erheiternd zu beleben.

Dieser Vorzug kann indessen nicht über eine gewisse Dürftigkeit und Trockenheit in der Wiedergabe des Organismus hinwegtäuschen. Der Künstler hat keineswegs unsorgfältig gearbeitet. So hat er sich um die Darstellung der sich infolge der Drehung verschiebenden Bauchmuskulatur bemüht, — dass sie ihm nicht ganz geglückt ist, darf man der Stilstufe zugute halten —, ebenso wie um die Andeutung der Sägemuskeln, der Kniescheiben, der Wadenmuskulatur. Und doch besteht ein fühlbarer Gegensatz zu der Frische griechischer Formgebung. Nach den Pferdehufen des Silens gehörte das Vorbild der Figur einem Zweige der ionischen Kunst an. Von der saftigen Fülle nächst vergleichbarer ionischer Darstellungen von Silenen unterscheidet sie sich dagegen sehr fühlbar durch eine nüchterne Knappheit. Andererseits wirken die stark gebogenen Handgelenke, die ausserordentlich langen Finger in einer Weise affektiert, die vielleicht als spezifisch etruskisch aufgefasst werden muss.

Ähnliche Züge kehren nämlich an anderen, und zwar gerade an sehr sorgfältigen Statuetten wieder. So an einer Frauengestalt, deren Fundort unbekannt ist, in der Nationalbibliothek zu Paris (Tafelbild 52). Angetan mit Schuhen, einem Chiton und einem Mantel, der den Rücken bedeckt und dessen Zipfel vorn beiderseits herabhängen, steht sie in der typischen archaischen Weise ruhig da und zieht mit der linken Hand das Gewand leicht an, während die rechte, wie zum Gebet, vorgestreckt ist. Das gescheitelte Haar umrahmt die Stirn in einer zierlichen Wellenlinie, im Nacken ist es zusammengefasst und fällt darunter breit auf den Rücken herab.

Wir erkennen in der Stellung der Figur unschwer das uns bereits mehrfach begegnete ionische Schema wieder (S. 64 f.). Der

Stil weicht dagegen weit von griechischen Werken ab. Der Chiton hat viel weniger Stofflichkeit, als etwa an der Kanephore von Paestum (Tafelbild 34). Er wie der Mantel liegen ganz eng an dem Leibe und den Beinen an, so dass die Umrisse hervortreten. Einzelheiten des Körperbaues sind indessen unter dem Kleide nur oberflächlich angedeutet.

Das Gewand ist reich verziert. Das Gefält des Chitons allerdings beschränkt sich auf einige wenige Ritzlinien. Die Falten, die zu der das Kleid raffenden linken Hand hin verlaufen, werden von Punktreihen über ihnen begleitet. Fast möchte man an ein Webmuster denken, doch widerstreitet dieser Auffassung allein schon das Fehlen gleichmässiger Durchführung eines solchen Musters. Der Künstler hat vielmehr die Wirklichkeitsformen des Faltenwurfes, ohne tiefer auf sie einzugehen, ornamental abgeändert. So verraten sich auch die eingravierten Kreise, die um die Scheinärmel der Oberarme herumführen, erst durch Vergleich mit der Kanephore als erstarrte Nachbildungen der flammenförmigen Fältchen, die dort von den Knöpfen ausstrahlen. Mit Ornamentation der Gewandung ist nicht gespart. Den Halsrand wie den unteren Saum des Chitons schmückt ein Streifen mit Kreuzschraffur: an der Seite zeigt der zweitgenannte eine schräge Strichelung, die an den Zickzacksäumen der Mantelzipfel wiederkehrt. An den mittleren Säumen dieser Zipfel, am Rande der Scheinärmel und unter der Halsborte sieht man eine Art Tropfenmuster; am Mäntelchen finden sich ausserdem Punktreihen sowie kleine Kreise eingeschlagen.

Mit dieser liebevoll sorgfältigen Verzierung der Kleidung hat der Künstler, und nicht erfolglos, sich bemüht, der ausserordentlich schlanken Gestalt mit dem kindlich grossen Kopfe Anmut zu verleihen. Sie selbst trägt ein nur durch Gravierung angedeutetes Armband. Ihr Haar ist überaus fein nachziseliert. Alle Einzelheiten ordnen sich aber durchaus dem Zuge des Ganzen unter. Sie beleben wohl einzelne Flächen, zerstören sie aber nicht. Es ist hierdurch eine Glätte der Erscheinung hervorgerufen worden, die einst gewiss das auf die goldgelbe Bronze fallende Licht in breiten Strömen zurückstrahlen und den Glanz des geschmeidigen Metalls zu starker Wirkung kommen liess.

Diese auf die Schönheit des Materials berechnete, technisch so

sorgfältige Kunst hat da versagt, wo es die Funktion eines lebendigen Gliedes wiederzugeben galt: die linke Hand und der von ihr gefasste Zipfel sind mit ihren wenig gegliederten Formen stark missglückt (vgl. dagegen Tafelbild 25 u. 34). Man spürt an dieser Stelle deutlich, wie wenig der Künstler um ein Verständnis organischer Formen gerungen hat. Dennoch entbehrt die preziös steife Biegung des rechten Handgelenkes nicht des Reizes.

Von demselben Meister, der in sich die Vorzüge und die Schwächen etruskischer Kunst wie in einem Brennpunkt vereinigt, besitzen wir noch ein zweites Werk. Die stattliche Statuette eines zum Trank gelagerten Mannes im Britischen Museum (Tafelbild 54) zeigt nämlich so viele stilistische Übereinstimmungen mit der Frau in Paris, dass sie kaum von einer anderen Hand gearbeitet sein kann. Auch hier die gestreckten Proportionen, die schmalen Flanken, die Punktreihen neben den Falten, die Schraffuren der Säume, die derbe Bildung der beschäftigten, die affektierte Haltung der leeren Hand, die ungemein sorgsame Glättung der ganzen Figur.

Der Mann ist auf einem Speisesopha liegend gedacht, das indessen nicht dargestellt ist; das Auflager für den linken Ellenbogen bildet ein dünnes Kissen. Die Rechte hält eine Schale, der Mund ist, wie zu einem Trinkliede oder im Gespräch, geöffnet. Ähnliche Zecher haben auch griechische Vasenmaler und Bildhauer dargestellt; besonderer Beliebtheit erfreute sich aber der Typus bei den Etruskern, die in hellenistischer Zeit oft auf den Deckeln ihrer steinernen Aschenbehälter als Teilhaber an Tafelfreuden erscheinen. Während aber in diesen späteren Skulpturen Gesichtszüge wie Körperbildung bildnisgetreu wiedergegeben sind, kann die ältere Bronzestatuette nur als ein Typus des wohlhabenden Mannes seiner Zeit gelten, der nicht nur auf die Kleidung, sondern auch auf die Pflege seines Bartes und Haupthaares grosse Sorgfalt verwandt hat. Wozu die Figur diente, kann kaum gesagt werden. Das ihm so stilverwandte Mädchen wird sicherer, nach ähnlichen Gestalten zu urteilen, das Weihgeschenk an eine Gottheit sein.

Die Datierung dieser Bronzen ist nicht leicht. Sie stehen durchaus noch auf archaischer Stilstufe, scheinen aber dem Ende der Epoche anzugehören. Für das Mädchen empfiehlt diesen späten

Ansatz die Ableitung des Typus von Vorbildern griechisch-reif-archaischer Kunst, für den Zecher sein Liegeschema mit den gestreckten Beinen, das erst gegen 500 v. Chr. ein älteres abzulösen scheint. Die Strenge beider Werke bei verhältnismässig so junger Entstehung erklärt sich daraus, dass die Etrusker mit der schnellen Entwicklung griechischer Kunst nicht Schritt gehalten haben.

Ein konservativer Zug äussert sich auch in der Beibehaltung bestimmter archaischer Darstellungsthemata, nachdem die jüngere, freiere Gestaltungsweise sich durchgesetzt hatte. So trägt ein Kandelaber im Vatikanischen Museum (Abb. 5) die Gruppe eines jungen Kriegers, der ein sich bäumendes Pferd zurückreisst. Die Haltung des Mannes ist durchaus frontal, die so naheliegende Darstellung seitlicher Körperdrehung ist nicht erfolgt, der Künstler war also noch in archaischen Formvorstellungen befangen (S. 68). Trotzdem der Gegenstand nun wahrlich nicht in innerlich begründetem Zusammenhange mit dem Orte seiner Anbringung steht, hat die etruskische Bronzeindustrie dasselbe Thema auch später noch für Kandelaberbekrönungen verwandt, deren freier Stil sie in das entwickelte fünfte und vierte Jahrhundert verweist.

Näher liegt das Festhalten an besonders glücklichen Verwendungen der Menschengestalt zu tektonischem Zwecke. Diese dient, wie auch öfter in der antiken Architektur, so besonders häufig in der Kleinkunst, als Träger. Die Weiterbildungen griechischer Standspiegel mit den die Scheibe stützenden Figuren (S. 44 ff.) haben die Etrusker begreiflicherweise sich nicht entgehen lassen. Aber auch Räucherständer und Leuchter zeigen von dem fruchtbaren Gedanken in mannigfachen Variationen Gebrauch gemacht. An einem Leuchter im Vatikan (Abb. 6) stützen drei kurzbekleidete Frauen, indem sie sich weit hintenüber lehnen, mit ihren Köpfen die runde Basis eines jugendlichen Satyrs, der in der Rechten eine Schale, in der Linken einen Weinschlauch hält; er aber trägt auf dem Kopfe eine kannellierte Säule, auf der ein nackter Knabe in lebhafter Haltung steht: hoch hebt er mit der Linken die Schale für das Öl empor, wie, um sie vor dem Hunde zu schützen, der ihn vor dem linken Knie anspringt. Das ganze Gerät zeigt also eine geradezu barocke Häufung von Stützfiguren, die wohl als eigentümlich etruskisch bezeichnet werden darf. Das Grundschema ist dagegen auch hier

eine griechische Schöpfung. Wenigstens sind uns von der Akropolis zu Athen und aus Thessalien Bronzefiguren strengen Stils erhalten, auf deren Kopfe sich ein Stab als Träger eines unbekannten Gerätes erhebt.

Bezeugtermassen griechische Erfindung ist ein Gerät namens Kottabos, mit dessen Hilfe im fünften und vierten Jahrhundert hellenische wie etruskische Zecher ein überaus beliebtes Trinkspiel ausübten. Dieses bestand im wesentlichen darin, aus der Trinkschale die Neige auf ein Plättchen zu schleudern, das auf der Spitze einer hohen, kandelaberähnlichen Stange lag; wurde es getroffen, so fiel es mit Getöse auf eine grössere Scheibe an einer tieferen Stelle der Stange herunter. Von der Bedeutung dieses Gerätes bei den Gelagen der Athener und unteritalischen Griechen geben viele Vasenbilder Kunde. Während in diesen aber durchweg das als Wurfziel dienende Plättchen, die sogenannte Plastinx, auf der Spitze der Stange selber liegt, ist zwischen beiden in mehreren Bronzekottaboi, die aus etruskischen Gräbern im Originale erhalten sind, ein Figürchen eingeschoben, dessen Funktion der des Jünglings an dem besprochenen Leuchter im Vatikan entspricht (Abb. 6). An einem Kottabos aus Vetulonia, jetzt in Florenz (Abb. 7), endet die Stange in einem ionischen Kapitell, auf der ein Silen in komisch gespreizter Haltung steht; mit der Rechten hebt er die Plastinx hoch. Dient hier ein Geselle aus dem Gefolge des Gottes Dionysos dem sterblichen Zecher, so stellen andere Statuetten mehrfach an gleicher Stelle einen nackten Sklavenknaben dar.



Abb. 6. Leuchter.
Rom, Vatikanisches Museum.
Höhe 33 cm. (S. 101.)

Die schönste dieser einander ähnlichen Figuren besitzt das Antiquarium zu Berlin; ihr Fundort ist nicht bekannt (Tafelbild 55). Sie steht auf einer kreisförmigen Plinthe, unter der sich eine in

unserer Abbildung fortgelassene Hülse befindet, in die das obere Ende der Kottabosstange mittels eines durchlaufenden Stiftes hineingesteckt wurde. Auf luftiger Höhe balanziert der kurzgelockte Junge auf dem linken Beine, indem er sich so lang macht, wir er nur kann, um ein Trinkhorn möglichst hoch zu halten, auf dem die Plastinx lag. In der Linken hält er ein Tuch, mit dem wahrscheinlich die auf den Fussboden gespritzten Weinreste aufzuwischen waren.

Trotz der kühnen, lebhaften Stellung bietet der Knabe den Eindruck einer zur Erfüllung seiner Aufgabe nötigen Sicherheit, denn das linke Bein und der rechte Arm setzten die Senkrechte der Kottabosstange fort, und der geneigte Kopf nebst dem abgestreckten linken Arme auf der einen, das erhobene und gebogene rechte Bein auf der anderen Seite erhalten das Gleichgewicht aufrecht. Durch diese versteckte Symmetrie des Aufbaues fügte sich die Figur dem Geräte einst noch ungezwungener ein, als der Knabe des vatikanischen Leuchters, an dem die Ölschale aus der Mittelachse seitlich herausweicht (Abb. 6). Die Arbeit der Statuette ist frisch und verständnisvoll, wenngleich nicht gerade fein, am wenigsten in dem Tuche; die erwähnten verwandten Figuren zeigen dagegen den genialen Gedanken im Sinne einer vergröbernden Massenproduktion weit unlebendiger wiederholt.

Eine derartige Gestalt bietet, ganz aus dem Materiale heraus für ein kleines Format und für eine bestimmte tektonische Verwendung geschaffen, ein besonders bezeichnendes Beispiel dafür, wie die Kleinbronzeplastik ihre eigenen Wege zu gehen imstande ist. In der mittelitalischen Metallurgie der Blütezeit und des Hellenismus legen einige Figuren figürlicher Griffe von derselben bildnerischen Phantasie ein entschiedenes Zeugnis ab.

Abb. 7. Kottabos. Aus Vetulonia. Florenz. Höhe 1,20 m. (S. 102.)

Das ostsüdöstlich von Rom in den Sabinerbergen gelegene Praeneste ist der Fundort von zahlreichen Bronzebehältern elliptischen und kreisförmigen Grundrisses, sogenannten Cisten, die vermutlich ebendort gearbeitet worden sind. Sie dienten zur Aufbewahrung von männlichem oder weiblichem Toilettengerät (Tafelbild 57). Ihr Hauptschmuck besteht aus gravierten Zeichnungen mythologischen Inhaltes, die rings um den Gefässkörper herumgeführt sind. Die Künstler dieser Bilder haben sich zum Teil eng an griechische Vorbilder angeschlossen. Die als Tierklauen gebildeten drei Füsse, auf denen die Cisten stehen, und die Griffiguren auf den Deckeln sind dagegen die oft gering gearbeiteten Wiederholungen häufig vorkommender Typen. Unter diesen gibt es allerdings einige von ebenso geistvoller Erfindung, wie ausgezeichneter Zweckmässigkeit.

So die Gruppen zweier ruhig stehender, nach vorn gewandter Gestalten, nackter Jünglinge, Genien oder Krieger, die auf ihren Händen einen Leichnam, mehrfach den eines Mannes in Rüstung, gelegentlich aber auch den einer Frau, tragen. Der oder die Tote liegt ganz steif und nach vorn herausgedreht wagerecht vor den beiden Trägern und weicht in den älteren Beispielen von dem Schema einer ruhig stehenden Gestalt nur wenig ab; nicht einmal ein Arm hängt immer, dem Gesetz der Schwere folgend, herunter, sondern manchmal haften beide am Leibe. Bietet in einer solchen Gruppe der wagerechte Leichnam einen bequemen Griff für den Benutzer der Ciste, so ist derselbe Zweck mit einem zarteren Geschmack an einem anderen Gruppenschema erreicht: zwei oder drei Figuren, zum Beispiel Liebesleute oder Angehörige des dionysischen Kreises, stehen neben einander, und jede legt einen ausgestreckten Arm auf die Schulter der benachbarten.

In diesen Gruppierungen schneiden sich die Hauptlinien in etwas harten rechten Winkeln. Gefälligere Wirkungen werden dadurch erzielt, dass die menschliche Gestalt in einer bogenförmigen Haltung erscheint. Bereits die archaische griechische Bronzeindustrie hatte den lange wirksamen Typus von vertikalen Gefässhenkeln in Form von rückwärts geneigten nackten Jünglingen ausgebildet. An pränestinischen Cistendeckeln begegnen ähnliche akrobatenhafte Gestalten, deren Füsse und Hände auf dem Boden aufstehen, so dass der Körper rückwärts einen Bogen beschreibt, als horizontale

Griffe. Steilere Bögen werden durch zwei Ringerfiguren gebildet, die sich mit den Köpfen gegeneinander stemmen. Mehrfach sind es nackte Jünglinge; an zwei fast miteinander übereinstimmenden Stücken in London und München (Tafelbild 56) steht dagegen ein nackter Mann einer Frau in kurzem Chiton gegenüber, so dass die Deutung auf ein mythologisches Paar, etwa Peleus und Atalante, nahegelegt wird. Der abgebildete Münchener Deckelgriff ist von derber Ausführung, zeigt aber in dem Zusammenwirken der symmetrischen Gestalten mit ihren gebogenen Knien und vorgeneigten Leibern eine reizvolle Mannigfaltigkeit der Linienführung. Eine solche Gruppierung ist nicht erst in hellenistischer Zeit erdacht worden. Vorgebildet in griechisch archaischer Flächenkunst findet sie sich rundplastisch in Bronze zuerst an zwei Randhenkeln eines Beckens von strengem Stil in Boston; für dieselbe Verwendung haben die Etrusker sie dann bald in Gestalt eines schwerbewaffneten Kämpferpaares wiederholt.

Die bisher besprochenen Deckelfiguren pränestinischer Cisten stehen meist auf einer gemeinsamen, streifenförmigen Plinthe. Nur selten sind den Füssen Kreisplinthen angearbeitet, die ihrerseits auf einem Bronzestreifen befestigt wurden. Dagegen kommt es vor, dass zwei nebeneinander auf einzelnen Kreisplinthen stehende Statuetten sich nicht mehr berühren, sondern in lose Beziehung zueinander gesetzt sind. Derartige Gruppen sind nur noch statuarische Bekrönungen der ihnen als Basis dienenden Gefässe. Diese Auflösung der ursprünglichen Zweckform zu rein dekorativem Spiel findet sich auch an Deckelgruppen, die noch auf gemeinsamer Streifenplinthe stehen. Das schönste Stück dieser Art gehört zu der ehemaligen Sammlung Barberini im Museum der Villa des Papstes Julius III., der Villa di Papa Giulio, zu Rom (Tafelbild 57).

Dargestellt ist der Gott Dionysos, wie er trunken vom Genusse des Weines schwankend einherschreitet, Arm in Arm mit einem jugendlichen Satyr, der seinen Herrn mit Anstrengung stützt. In Haltung wie Körperbildung ist der Gegensatz zwischen den beiden so eng miteinander verbundenen Gestalten stark betont. Dionysos erscheint in einer an das Weibische grenzenden Weichheit, der Satyr von stürmischer Dienstbeflissenheit. Jener setzt mühsam die Füsse voreinander, seine Linke ist fahrig und schwer im Gespräche er-

hoben, sein Kopf sinkt lässig herab. Dieser stemmt sich mit Kraft gegen die Last, indem er weit ausschreitet, er blickt begeistert und treu zu dem Gotte empor, die Rechte umspannt ein Trinkhorn, von dem nur ein Rest erhalten.

Die Neigung beider Körper zueinander spitzt den Gruppenaufbau nach oben zu. Dennoch bildet der freie Raum unter den Schultern des Paares keinen günstigen Griff. Das Motiv ist denn auch keineswegs für diese Verwendung erfunden, sondern aus der Grossplastik entlehnt worden. Es gibt nämlich römische Marmorkopien einer griechisch hellenistischen Monumentalgruppe, die auf dasselbe Vorbild zurückgehen, wie unsere Bronze. Wo der pränestinische Künstler jenes Meisterwerk gesehen hat, können wir freilich nicht wissen; dass aber überhaupt eine nicht sehr viel ältere statuarische Schöpfung in der mittelitalischen Metallindustrie wiederholt worden ist, zu einer Zeit, in der nach unserem bisherigen Wissen die Kopistentätigkeit erst allmählich beginnt, ist kunstgeschichtlich wichtig. Eine genaue Wiederholung des Vorbildes hat allerdings der Latiner kaum gegeben. Zum mindesten scheinen die etwas unausgeglichenen Proportionen der Gestalten und die allzu unruhigen Umrisse ihrer Einzelformen sein Eigentum. Trotz dieser Mängel entbehrt die lebhafte Bewegung der zierlichen Figuren auf dem mächtigen Untersatze nicht der Anmut. Ein in tektonischen Dingen strenger Beurteiler dürfte gleichwohl gegenüber dieser Aufstellung seine Bedenken nicht unterdrücken.

Die pränestinischen Cisten sind die letzte bedeutende Leistung der italischen Bronzeindustrie vor der Gründung des römischen Kaiserreiches. Wohl bleiben bestimmte Typen von Weihestatuetten, welche die Etrusker ausgebildet hatten, noch längere Zeit im Gebrauch. Einen neuen Charakter erhält die antike Kleinbronzeplastik aber erst im Zeitalter des Augustus.

9. Die römische Kaiserzeit.

Die Römer erbten in ihrem Weltreiche ein Vermächtnis, das Alexander der Grosse, der Eroberer Ägyptens und des Ostens, hinterlassen hatte. Seit dem zweiten Jahrhundert v. Chr. erfuhren sie in steigendem Masse den Einfluss hellenistischer Kultur, die nach dem glücklichen Ausgange harter Kämpfe in Kleinasien, Syrien, Nordafrika und Gallien die Gesamtgrundlage eines Reiches von bis dahin nicht erlebter Grösse werden sollte. In der Kunst der so verschiedenartigen Gebiete verschmilzt Bodenständiges mit Allgemeinhellenistischem. Die grosse griechische Vergangenheit aber erweist sich jetzt als eine immer noch lebendige Spenderin von Anregungen zu neuen künstlerischen Gestaltungen.

Für die Bildnerei Roms selber war es von entscheidender Bedeutung, dass griechische Kunstwerke in Massen nach der Hauptstadt des Reiches entführt wurden. An öffentlichen Orten, in Heiligtümern und in Privatbesitzungen aufgestellt, wirkten die Statuen der Meister der Blütezeit als ein die Formvorstellungen der Spätgeborenen in bestimmte Bahnen lenkendes Erbe. Auf den Gebieten der Architektur und des Ornamentes konnten sich die Römer eine Eigenart stärker bewahren, als auf dem der Idealplastik, die einen überwiegend retrospektiven Anstrich erhielt. Hier trat seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. an Stelle der klassischen Kunst am entschiedensten die klassizistische.

Die edlen, vornehmen, ruhigen Formen der Bildnerei des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. mussten besonders der höfischen Gesellschaftsschicht angemessen erscheinen; nach diesem Muster liessen sich auch weitere Kreise von demselben Geschmacke durchdringen. Die Bildnisse der ersten Kaiserzeit legen hierfür ein sprechendes Zeugnis ab. In der beweglicheren Kleinkunst

konnte der Klassizismus dagegen selbst in Italien sich nicht so entschieden durchsetzen. Wir sehen dies am deutlichsten in den massenhaften Bronzegeräten, die aus den im Jahre 79 n. Chr. durch den Vesuvausbruch verschütteten campanischen Landstädten Pompeji und Herculaneum stammen. Allerdings sind die Lampen, Pfannen und Kandelaber, die dort dem Boden entstiegen, wie mit Recht ausgesprochen worden ist, sicherlich nicht sämtlich Arbeiten der letzten dort wohnenden Generationen, sondern zum Teil alter Familienbesitz aus hellenistischer Zeit. Sie blieben aber bis zum Untergang der Städte in Gebrauch, dürfen also ihren Platz in der Geschichte des künstlerischen Geschmackes während des ersten Jahrhunderts n. Chr. einnehmen.

Figürlicher Schmuck spielt besonders wieder, wie schon in der etruskischen Kunst, bei den Beleuchtungskörpern eine grosse Rolle. Aber er ist in vielen Fällen jetzt nicht mehr einem tektonischen Grundschema eingefügt, sondern wird öfter der unmittelbare Träger der eigentlichen Ölbehälter. So ruht ein solcher einmal auf den Schwanzflossen eines senkrecht herabschiessenden Delphins, auf dessen Rücken ein Amor reitet; das Gerät konnte sowohl aufgestellt, wie aufgehängt werden. Mehrfach sind die Stützen für die Öllämpchen als sich verzweigende Bäume gebildet. An zwei miteinander übereinstimmenden Lampen kniet neben dem Baume eine Statuette des jugendlichen Attis, eines phrygischen Gottes, der gleich anderen orientalischen Gottheiten während des Hellenismus in den Okzident eingedrungen war. Den Gipfelpunkt einer ausschweifenden Phantasie sehen wir aber erklommen an Lampen, in denen eine Pflanze aus dem Rücken der tragenden Figuren hervorwächst. Aus Herculaneum stammt ein derartiges Gerät (Abb. 8), an dem sich auf Tierklauen die Dreistufenbasis für einen schwammig fetten, trunkenen Silen erhebt, der, angetan mit dionysischen Kothurnen und einem Mäntelchen, mit possierlicher Gebärde zurückgelehnt, einherschwankt. Zwischen den Schulterblättern befindet sich, verdeckt von dem zurückwehenden Mantel, die Ansatzstelle einer Doppelranke, auf deren Kelchblatt ein Papagei sitzt und auf deren Enden die Scheiben angebracht sind, die zwei Lampen als Unterlager dienen sollten. Eine kühnere Verleugnung tektonischer Grundsätze erscheint kaum möglich. Wie früh die hellenistische Kunst ähnliche Gebilde gewagt hat, entzieht sich bisher unserer Kenntnis.

Auch die Öllämpchen selber, bronzene, oben bis auf eine Eingussöffnung für das Öl geschlossene Schalen mit dem Handgriff an der einen und der Tülle für den Docht an der anderen Seite boten auf ihrer Oberfläche Raum für den Aufsatz von Statuetten oder Gruppen. So erscheint einmal ein Tänzer in ähnlicher, aber wesentlich anmutigerer Rückwärtsdrehung, als das betrachtete hellenistische Original sie dargestellt hatte (Tafelbild 46). Derart üppige Wucherungen des Schmucktriebes wirkten nach bis in die frühchristliche



Abb. 8. Leuchter. Aus Herculaneum.
Neapel, Nationalmuseum. Höhe 34 cm.

Kunst, deren Kleinbronzen fast alle von ähnlichen Öllämpchen oder solchen in Form eines Schiffes stammen.

Die späte Weiterführung einer wesentlich älteren Uberlieferung bedeutet es, wenn die bronzenen Ölbehälter ganz und gar in Gestalt von Menschen und Tieren oder auch von Teilen einer solchen Figur gebildet wurden. Denn figürliche Gefässe finden sich, wie bereits im alten Orient, so seit dem kretisch-mykenischen Zeitalter in den klassischen Ländern, hier sowohl aus Edelmetall wie aus gebranntem Ton.

Die Formen sind mannigfach. So gibt es mehrere kleine Gefässe für Toilettenöl in der Gestalt eines hockenden Satyrs, eines

alten Weibes, eines nordischen Sklavenknaben mit einer Lampe oder einem anderen Gerät neben sich oder auf dem Schoss. Die letztgenannten stammen aus der Provinz Gallien und geben zum Teil einen germanischen Typus von liebenswürdiger Anmut wieder. In Italien erworben wurde dagegen ein Ölfläschchen zu Berlin (Tafelbild 62), das einen alten, bärtigen, in einen weiten Kapuzenmantel gehüllten Silen darstellt; die Kapuze bildet den nach hinten mittels eines Scharnieres im Nacken aufklappbaren Deckel; auf dem kahlen Scheitel befindet sich die Öffnung für die Flüssigkeit. Die streng frontale Haltung des behaglichen Männchens eignet sich trefflich für seine tektonische Verwendung, wenn auch die schmale Fläche der dicht neben einander befindlichen Sohlen einst der Befestigung auf einer Basis bedurfte. Aus dem abgeplatteten Rücken ragt ein kleiner Ring heraus; die Figur konnte also auch aufgehängt werden. Ein nahe verwandtes Gefäss aus dem süditalischen Calabrien befindet sich zu Paris.

Wie an den besprochenen, so haben die Römer an den meisten Gebrauchsgegenständen, zum Teil nach älterem Vorbilde, Figurenschmuck angebracht. Der Vorzeit entnahmen sie figürliche Gefässhenkel und -griffe, Nadelbekrönungen und Ohrgehänge; die letztgenannten ersetzten allerdings nur gelegentlich in Bronze die kostbareren Stücke aus Gold. Unter den Messergriffen ist dagegen ein Typus zu nennen, der erst einer italischen Kultureinrichtung von zweifelhaftem Werte sein Dasein verdankt.

In Italien, Spanien, Gallien und den Donauländern haben sich Bronzestatuetten von Gladiatoren gefunden, an deren Plinthe sich die Befestigungsspur einer Messerklinge befindet. Vor den meist roh gearbeiteten Stücken zeichnet sich ein derartiges Figürchen des Berliner Antiquariums aus, das in Italien erworben wurde (Tafelbild 60). Denn dieser Held der Arena, der bis auf die Waffe in der rechten Hand wohlerhalten ist, zeigt eine reiche Verzierung. Nicht nur an den Beinschienen und am Schilde bemerkt man ein eingraviertes Muster sich verzweigender Spiralen, sondern auch zwischen den Beinschienen und dem Unterrande des Bauchschutzes; hier bedeutet es vielleicht eine Tätowierung. Die Knöpfe des Gürtels, die vier diagonalen Rippen des Schildes und das Helmvisier, dessen Durchlöcherung fein gravierte, kleine Kreise andeuten, bestehen gar aus

Silber. Hinten ist die Figur dagegen vernachlässigt. Im Rücken befindet sich nämlich eine Kerbe, in der Rostspuren sitzen. Sie stammen von einer Klinge her, die somit, von einem Niet unter der Plinthe festgehalten, zurückgeklappt werden konnte.

Während die Kunstwerke aus den Vesuvstädten uns mit dem Datum ihrer Verschüttung wenigstens den Endpunkt des Zeitraumes bieten, in dem sie geschaffen sind, besitzen wir für die Mehrzahl der kaiserzeitlichen Bronzestatuetten nur sehr wenige chronologische Anhaltspunkte. Wenn wir nunmehr auch zu Freifiguren übergehen, so ist es daher nicht mehr als eine Vermutung, dass zwei ausgesprochen klassizistische Figuren, die wir zunächst betrachten wollen, dem ersten Jahrhundert n. Chr. angehören.

Die erste von ihnen, eine Selene des Berliner Antiquariums, ist seit Jahrhunderten bekannt, aber bisher noch nicht nach Gebühr abgebildet worden (Tafelbild 58). Die Statuette stammt aus dem Nachlass des päpstlichen Antiquars Bellori und ging 1700 in den kurfürstlich brandenburgischen Kunstbesitz über. Da ihr erster Besitzer in Rom gelebt und gesammelt hat, wird sie in Italien gefunden sein.

Leisen Fluges schwebt eine zierliche junge Frau vom Himmel zur Erde hernieder. Sie trägt ein der Spinnerin des fünften Jahrhunderts (Tafelbild 36) ähnliches Gewand; nur ist der Überschlag kürzer, so dass ein Streifen des Bausches von einer Hüfte zur anderen sichtbar bleibt. In beiden gesenkten Händen hielt sie eine abwärts gestreckte, nur in Resten erhaltene Fackel. Um die Arme hat sie einen Mantel gelegt, dessen Hauptmasse hinter dem Kopfe durch den Luftzug segelartig aufgebauscht wird und dessen Zipfel seitlich emporflattern. Diesen Mantel verzieren vorn wie hinten in Silber eingelegte Sterne oder Reihen lanzettförmiger Strahlen. Ist hierdurch bereits die nächtliche Natur der so Ausgestatteten gekennzeichnet, so nimmt ein Haaraufsatz in Form einer Mondsichel jeden Zweifel an der Deutung der Gestalt. Es ist die Mondgöttin, die nach der Sage allnächtlich zu dem schönen Schläfer Endymion herniederstieg, um ihn zu küssen und bei ihm zu ruhen.

Das verstohlene, zarte Herannahen des nach Liebe verlangenden Weibes ist in der stillen, symmetrischen Abrundung des Kunstwerkes wie in seinen einzelnen Motiven zu edlem Ausdrucke gelangt. Die

Fackeln sind offenbar gesenkt, um den Glanz des Himmelslichtes zu dämpfen. Das feine, mild und ernst geneigte, schüchterne Antlitz, einst noch verschönt durch die jetzt fehlenden Silbereinlagen der Augen, hebt sich bescheiden vor dem schimmernden Hintergrunde des Sternenmantels ab. Der jugendliche Busen und die Glieder treten unter dem sich anpressenden Gewande wohl hervor, doch kommt auch dessen Stofflichkeit durch zahlreiche, der Abwärtsbewegung entsprechende Falten zu ihrem Rechte.

Diese Falten sind sorgsam und scharf nachziseliert; keine Stelle des Kleides ist vernachlässigt. Fast mag die Eleganz der Erscheinung auf Kosten einer Frische der Oberflächenbehandlung zu weit getrieben sein. Besonders in den allzu glatt abgeteilten Haarsträhnen bekommt die Arbeit einen Anflug akademischer Kühle.

Dieser Eindruck trifft zu. Das Kunstwerk ist gesättigt vom Geiste einer lange entschwundenen Blütezeit, aber weder die Nachbildung eines alten Meisterwerkes, noch eine selbständige Eingebung. Die Darstellung des Fluges mit nur leicht vorgeneigtem Leibe auf den Beschauer zu wiederholt ein noch uns Heutigen von zahllosen Siegesdenkmälern her geläufiges Schema, das noch vor der grandiosen, kühnen Marmorstatue des Paionios in Olympia um die Mitte des fünften Jahrhunderts ausgebildet wurde. In denselben Kunstbereich zurück weist das Motiv des einem Segel gleich als Hintergrund ausgespannten Mantels. Die breiten Schultern und schmalen Hüften Selenes, ihre Tracht, die Faltenzüge, sie sind der klassischen Kunst nachempfunden, deren Ursprünglichkeit und Grösse uns die beiden Mänaden aus Dodona offenbarten (Tafelbild 40 und 41). Diese Tatsachen sind umso bezeichnender für die Richtung des Meisters, als die Sage der zu Endymion herabschwebenden Selene nicht vor der hellenistischen Zeit dargestellt, als mithin ein verhältnismässig junger Stoff in einer älteren Formsprache vorgetragen worden ist.

Eine enge Anlehnung der römischen Idealplastik an die Hochklassik Griechenlands scheint vor allem in den Darstellungen der grossen Götter erfolgt zu sein. Es ist indessen bisher sehr schwer, das Mass entlehnten Gutes von dem selbständiger Schöpferkraft zu scheiden. Immerhin darf aus der Tatsache, dass seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. die Anfertigung von möglichst treuen Kopien alter Meisterwerke eine bedeutende Rolle im Kunstleben spielte,

noch nicht geschlossen werden, dass die Tempelbilder, die während der Kaiserzeit neu geschaffen wurden, alle nur in sklavischer Weise bestimmte Vorbilder der bewunderten Vorzeit wiederholt hätten, wenn auch dieses bezeugtermassen vorgekommen ist. Für unser Thema gewinnt die Frage dadurch an Bedeutung, dass sich unter den kaiserzeitlichen Bronzestatuetten Nachbildungen römischer Kultstatuen finden.

So besitzen wir in mehreren gut gearbeiteten Kleinbronzen Kopien der Goldelfenbeinstatue des thronenden Juppiter, die Apollonius für den Tempel des Göttervaters auf dem Capitol zu Rom geschaffen hat. Noch häufiger begegnet, in sorgfältigen wie höchst minderwertigen Statuetten, Juppiter in einer Haltung stehend, in der er auf Münzbildern seit Trajan von seiner Gattin Juno und seiner Tochter Minerva umgeben erscheint. Den Typus der Juno auf diesen Münzen aber darf man in zahlreichen Bildwerken verschiedener Gattung wiedererkennen. Deren schönste ist eine Bronzestatuette des Wiener Staatsmuseums. Auch sie befand sich einst in einer römischen Sammlung (Tafelbild 59).

Die Göttin steht in feierlicher Haltung da. Mit der Linken stützte sie ein Szepter auf. Die Rechte hielt eine Schale, um huldvoll die Gaben der frommen Verehrer in Empfang zu nehmen, denen das Antlitz sich milde entgegenneigt. Als Abzeichen der Würde liegt im Haare ein mit silbernen Rosetten geschmücktes Diadem. Über dem doppelt gegürteten Untergewande mit seinem tief bis in Höhe der Oberschenkel herabreichenden Bausch und dem nur wenig höher endenden Überschlage trägt Juno einen Mantel, der den Hinterkopf verhüllt und auf den Schultern aufliegt, um hinten bis über die Kniee herabzufallen; ein breiter Zipfel, der vom linken Oberarme vorn herabhängt, sichert diesem Gewande hauptsächlich seinen Halt, dessen Ruhe an den Ecken angebrachte kleine Gewichte verstärken.

Der Typus im ganzen wie die Tracht findet sich an zahlreichen Werken der klassisch griechischen Kunst wieder. Doch ist der breite Körperbau mütterlicher Gottheiten dieser Zeit an der Wiener Bronzestatuette unverkennbar gemildert. Die Gürtung des Überschlages befindet sich etwas höher als an jenen, so dass der Oberkörper kürzer, der Unterkörper gestreckter wird. Die Aus-

ladung der Hüfte an der Standbeinseite ist durch zwei schräg nach aussen gerichtete Falten des Überschlages stärker betont. Demgegenüber erscheinen die beiden sich verbreiternden, flachen Hängefalten in der Mitte mit ihren zickzackförmigen Säumen leicht altertümelnd. Die mannigfaltigen Flächenbewegungen zwischen den Hauptzügen des Gefältes wirken unruhig und überladen. Die monumentale Schlichtheit des dieser Schöpfung zugrunde liegenden Stiles erweist sich hierdurch abgeändert im Geiste eines nach gefälligerer Wirkung strebenden, einen inneren Gehalt veräusserlichenden Epigonentums.

Gleichfalls unter dem Einfluss der Kunst des fünften Jahrhunderts hat der Verfertiger der Statuette einer trauernden Frau gestanden, die vor kurzem in den Besitz des Berliner Antiquariums gelangt ist (Tafelbild 64). Sie tauchte vor Jahren zuerst in einer Mailänder Privatsammlung mit der Herkunftsangabe Piemont auf und ist sicher eine Arbeit der Kaiserzeit, vermutlich die eines oberitalischen Künstlers. An der Vorderseite voll gerundet, zeigt die Figur hinten in der Mitte eine tiefe Aushöhlung, an den Rändern glatte Anschlussflächen und war mit einem kurzen, starken Zapfen einst an ein Gerät befestigt, ein dem Satyr aus Pergamon vergleichbarer Schmuck (S. 87).

Die Art des Gerätes lässt sich aus dem Motiv der Gestalt nicht erraten. Die beschuhte und mit einem Chiton und Mantel, der über den Hinterkopf gelegt ist, bekleidete Frau sitzt in Wehmut versunken auf dem Boden. Sie zieht die Beine so weit an, dass der rechte Ellenbogen auf dem Knie aufliegen und das gesenkte Haupt in der Hand seine Stütze finden kann. Der linke Arm ruht untätig auf dem Gewande.

Aber die ihren trüben Gedanken Hingegebene ist nicht allein. Denn ihrem Schosse zu ringelt sich zwischen dem linken Unterarme und dem Beine eine Schlange. Ihr Erscheinen versetzt die Frau nicht in Erregung; die tiefe Stille, die sie umgibt, wird keineswegs gestört. So scheint denn kaum eine andere Auffassung möglich, als die, der Vorgang spiele sich an einem Grabe ab, und die Schlange bedeute, wie in so vielen Darstellungen, ein Bild des heroisierten Toten, dem Spenden an Speise und Trank dargebracht wurden.

Gegen diese Deutung könnte das Fehlen einer Schale in der Hand der Frau bedenklich machen. Indessen sind die Gaben vielleicht in anderen, besonderen Appliken neben unserer Gruppe dargestellt gewesen. Und fehlten sie ganz, so wäre dies nur eine Einzelheit mehr, in der sich die halb unverstandene Nachbildung eines Spätlings verriete. Unklarheiten begegnen ja auch in der Anordnung des Mantels. Von einer liebevollen Vertiefung des Verfertigers in seine Aufgabe kann überhaupt nicht gesprochen werden. Die ganze Arbeit ist vielmehr von einer handwerksmässigen Derbheit. Diese spricht sich in der harten und trockenen Zeichnung des Gefältes, der Augenlider, des Haupthaares, in den wenig gegliederten Formen der Arme und Hände aus. Den feinen Stimmungsgehalt des Motivs allerdings, für das die Flächenkunst des fünften Jahrhunderts eine Reihe von herrlichen Beispielen bietet, hat der späte Nachahmer eines klassischen Vorbildes trotz seines bescheidenen Könnens nicht zu zerstören vermocht.

Aber es sind nicht nur Typen der Hochklassik, welche die Kleinbronzeplastik der Kaiserzeit weiterführt. Ein Festhalten an hellenistischer Formsprache erscheint hauptsächlich an Darstellungen solcher Gottheiten verständlich, die unter den Nachfolgern Alexanders des Grossen vom Orient in die griechische Welt Eingang und hier eine neue Gestaltung gefunden hatten. In erster Linie Ägypten hat durch die zielbewusste Politik des ersten Ptolemäers, einheimische und hellenische Vorstellungen mit einander zu vereinen, in dieser Hinsicht auf die Kunst der Folgezeit stark gewirkt.

Die Verehrung des Serapis, einer ptolemäisch griechischen Umgestaltung des altägyptischen Sonnengottes Osiris, ist in Italien bereits durch eine Inschrift aus dem campanischen Puteoli vom Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. bezeugt. Während des ersten Jahrhunderts zog dann, nicht ohne zunächst den heftigsten Widerstand der städtischen Behörden zu finden, die Gattin und Schwester des Gottes, Isis, in Rom ein. Der Kult dieser von dem Reize des Fremdartigen umgebenen Gottheit hat eine weite Verbreitung bis in die nördlichen Provinzen des Reiches hinein gefunden, von der zahlreiche Marmorstatuen und Bronzefigürchen zeugen.

Untrennbar von Isis war in der griechisch-römischen Welt Harpokrates, ihr Söhnchen, eine hellenistische Neuschöpfung, die nur

den Namen mit dem seit Jahrtausenden im Nillande verehrten Sonnengotte Horus teilte. Er wurde in bronzenen Weihestatuetten und Amuletten überaus häufig dargestellt als ein nacktes Knäblein, das ruhig dasteht, in der Linken das Segen spendende Füllhorn, den rechten Zeigefinger nach Kinderart am Munde, eine Gebärde, die von den Römern zu der des Schweigens umgedeutet wurde. Die griechische Kunst hatte zur Zeit, als sie diesen Typus ausbildete, die Wiedergabe bezeichnend kindlicher Formen, der sie sich auffällig lange verschlossen hatte, bereits gelernt. Die Darstellungen sterblicher Kinder in Grab- und Votivstatuen hatten ferner die Aufnahme von Genremotiven begünstigt, die allmählich nun auch auf kindliche Götter, wie vor allem Eros, übertragen wurden. Dem kleinen Liebesgotte ähnelte man aber nun auch Harpokrates gelegentlich an.

Dies war umso leichter möglich, als die Verschmelzungen verschiedener Götter mit einander einer immer stärker hervortretenden pantheistischen Geistesrichtung entsprach. Es gibt Kleinbronzen der Isis, in denen sie ausser mit ihren ägyptischen Abzeichen mit denen der Fortuna, der Victoria, der Heilgöttin Salus, ja sogar mit denen der Minerva und Artemis, ausgestattet erscheint. Aber auch Harpokrates vereinigt in sich durch Häufung der Symbole mitunter die segenspendende Kraft mehrerer Gottheiten.

So in einer vorzüglichen Bronzestatuette zu Berlin, die, weil schon ein älterer Besitz, vermutlich aus Italien stammt (Tafelbild 61). Harpokrates, in naturalistischer Weise als ein äusserst wohlgenährtes Bübchen mit vollen Wangen und Speckfalten an den Gliedern gebildet, sitzt wie ein Kind, das noch kaum gehen kann, etwas schwerfällig da; den Reiz des Zufälligen seiner Haltung erhöht der über die Basis nach vorn etwas herunterreichende rechte Fuss. Was die Anteilnahme des Knaben erregt, so dass er den Kopf zur Linken wendet und vor sich niederblickt, können wir nicht sagen. Fast möchte man ein aus froher Laune heraus geschaffenes und mit liebevoller Modellbeobachtung durchgeführtes Bildnis in dem lebenssprühenden und persönlich anmutenden Kunstwerke erblicken, das einem Typus angehört, der, mannigfach variiert, in zahlreichen, aber wesentlich geringeren Beispielen vorliegt. Der Kleine trägt eine Fülle von Abzeichen. Als Harpokrates kenn-

zeichnen ihn die ägyptische Doppelkrone auf dem Kopfe, die typische Haltung der rechten Hand, das Füllhorn im linken Arm. Ausserdem aber ist er, dem Amor gleich, geflügelt; ein schärpenartig umgelegtes, auf der rechten Schulter verknotetes Rehfell ist ebenso, wie ein Efeukranz im Haare, dem Bacchuskinde angemessen, und um das Füllhorn windet sich die den Heilgöttern heilige Schlange. Und zu alledem kommt noch ein häufiger Schmuck römischer Kinder, die zuerst bei den Etruskern begegnende, am Halse getragene Kapsel eines Amulettes. Der Stifter dieses Weihgeschenkes mag eine in religiösen Dingen nachdenkliche Natur gewesen sein. Uns berührt die ausgezeichnete Künstlerpersönlichkeit, die hinter diesem kleinen Meisterwerke steht, tiefer, als jenes pantheistische Spiel mit Symbolen.

Besonders zahlreich erhalten sind die Darstellungen der Isis und des Harpokrates begreiflicherweise aus Ägypten. Die Bronzekleinplastik des Nillandes scheint von dem stadtrömischen Klassizismus gar nicht berührt worden zu sein; hellenistische Typen werden vielmehr wiederholt und weitergeführt. Engere Beziehungen bestanden dagegen zwischen Ägypten und Syrien.

Vor allem begegnen hier wie dort ähnliche Aphroditefiguren. Ein durch Grösse und Sorgfalt der Arbeit gleich hervorragendes Beispiel dieser Art befand sich letzthin in der Sammlung des Grafen Stroganoff zu Rom (Tafelbild 66). Auf einer Basis, deren ursprüngliche Zugehörigkeit angezweifelt wird, steht die Liebesgöttin in einer Haltung, die an die bekannte Statue des Kapitolinischen Museums oder an die Mediceerin zu Florenz erinnert, weicht von beiden Werken aber im Standmotiv und in dem Grade der Kopfwendung ab. Beide Oberarme schmückt ein Reif, das Haupt mit schlicht gescheiteltem Haare bekrönt ein Diadem, das in fünf Palmetten endet.

Die schamhafte Haltung der Hände vor Schoss und Brust steht in einem gewissen Widerspruche zu dem freien, stolzen, selbstbewussten Blick der Göttin schräg nach vorn. Die erwähnten Marmorkopien älterer Meisterwerke haben mit verschiedenen Mitteln die instinktive Scheu des Weibes vor einer Zurschaustellung des entkleideten Körpers viel tiefer wiedergegeben. An der Bronze ist die Gebärde zu einer Formel, ein glücklicher Gedanke schematisch

wiederholt worden. Gleichwohl versucht ein stärkerer Naturalismus die älteren Vorbilder zu übertrumpfen. Die harmonische Ausgeglichenheit hellenischer Idealgestalten hat einer einseitig starken Betonung des weiblichen Fettpolsters Platz gemacht, dem sogar die Durchbildung der Knie- und Fussgelenke zum Opfer gefallen ist. In dieser Auffassung des Weibes, die in zahlreichen verwandten Figuren wiederkehrt, kündet sich ein spezifisch orientalischer Geschmack; der ausserordentlich grosse Nabel erinnert fast an Schilderungen der Frauenschönheit aus Tausend und einer Nacht.

Ähnlich, wie Ägypten, hat auch Syrien mit einheimischen Kulten nicht nur der Religion, sondern auch der bildenden Kunst der Kaiserzeit neuen Stoff zugeführt. Nachdem Vespasian im Jahre 71 n. Chr. dem Königtum von Kommagene, der nördlichsten, am Taurus gelegenen Landschaft Syriens, ein Ende gemacht und das Gebiet endgültig dem römischen Reiche einverleibt hatte, begann allmählich, vor allem durch das Heer, aber auch durch Kaufleute und Sklaven, die Verehrung eines semitischen Gottes unter dem Namen des Juppiter Dolichenus bis in zum Teil weit entlegene Gegenden hinein verpflanzt zu werden. In den zahlreichen Darstellungen steht dieser Gott oft auf einem Stier und hält in der Hand eine Doppelaxt, Symbole, die auf uralte kleinasiatische Vorstellungen zurückgehen. Der überwiegend soldatische Charakter dieser Religionsübertragung aber tritt darin zutage, dass Dolichenus wie Mars oder ein Feldherr gerüstet erscheint. Davon abgeleitet ist dann der Typus des Genius dieses Gottes, der in mehreren einander ähnlichen Bronzestatuetten erkannt werden darf.

In Berlin befindet sich die nicht nur schönste, sondern auch wichtigste von ihnen (Tafelbild 65). Denn sie stammt aus Kommagene selber, aus dem heutigen Marasch, dem alten Antiochia am Taurus, wo der Kultus des Dolichenus, so nahe seinem Ausgangspunkte Doliche, noch ein weiteres Denkmal hinterlassen hat. Der rein griechische, einem Eros ähnliche Gesichtszüge zeigende, gelockte Knabe stürmt trotz der Beschwerung mit Beinschienen, Tunika, Panzer und korinthischem Helm, eilig dahin; in der Rechten hielt er einst eine Lanze, in der Linken einen kleinen Rundschild. Die erhaltenen Waffen sind mit reichen Einlagen verziert. Am Helm findet sich beiderseits vorn ein Kupferstreifen, oben eine

Spirale. Kupferstreifen schmücken auch den Halsrand, wie die Schulterklappen des Panzers, und teilen dessen Mittelfeld ab. In diesem ist oben, vor der Brust, eine Reliefrosette angebracht, die als altorientalisches Planetensymbol in Darstellungen des Dolichenus eine vielfache Rolle spielt; darunter breitet sich ein Blitz von der Form zweier übereinander befindlicher gesprengter Palmetten aus, der aus Niello- und Silbereinlagen besteht. Niello und Kupfer wechseln in den Lederklappen und -streifen darunter ab; ebenso sind an den Beinschienen vierstrahlige Sterne um einen Silberring herum gebildet.

Dem reichen Schmuck entspricht die Sorgfalt der ganzen Arbeit. Gleichwohl erreicht diese die Frische klassischer Bronzen nicht. Die Formgebung ist vielmehr konventionell, und ähnlich lässt sich das Motiv der Figur von älteren Typen ableiten.

Die kühne Bewegung des Laufes mit einem auf der Spitze vorgestellten Fusse geht letzten Endes auf ein Schema zurück, das bereits das fünfte Jahrhundert v. Chr. ausgebildet hatte und das uns schon an der klassizistischen Selene aus Rom (Tafelbild 58) begegnet war. Doch schwebt diese ruhig in Vorderansicht auf den Beschauer zu. Weit darüber hinaus führt hier das gegensätzliche Verhalten der unteren Extremitäten zu den oberen: dem vorgestellten rechten Beine entspricht der weit vorgestreckte linke Arm, dem hoch zurückschwingenden linken Fusse der gebeugte rechte Arm. Der erste Versuch einer derart rhythmisierten Rundfigur fand sich schon an dem reifarchaischen Waffenläufer zu Tübingen (Tafelbild 31). Konnten aber hier die sich überschneidenden, gegenseitig verdeckenden Körperteile keine durchaus befriedigende Hauptansicht erzielen, so klärt sich an der Bronze aus Marasch in einer kecken Dreiviertelansicht der Aufbau zu voller Übersichtlichkeit. Dieser Fortschritt ist ein hellenistisches Erbe, von dem zahlreiche Bronzefiguren fliegender Siegesgöttinen wie Fackeln schwingender Eroten zehren; vor allem die letztgenannten sind mit Recht als die unmittelbaren Vorgänger der betrachteten Statuette und ihresgleichen bezeichnet worden.

Dies Bewegungsschema hat die Kunst der Renaissance wieder aufgenommen, so dass es uns heute ganz geläufig ist. Man kann daher verstehen, dass der Gipsabguss einer verschollenen freien

Wiederholung von dem Genius des Dolichenus aus Kommagene sich längere Zeit in der Abteilung für neuere Bildwerke der Berliner Museen befand, bis der antike Ursprung seines Vorbildes erkannt wurde. Dieses Original aber ist 1811 zu Wopersnow in Pommern, Kreis Schivelbein, ausgegraben worden. Da nun niemals römische Legionäre ihren Fuss in diese Gegenden gesetzt haben, ist die Verschleppung des Kunstwerkes im Altertum wahrscheinlich von den Donauländern her durch Kaufleute erfolgt. Und ebenso wird es zu erklären sein, dass der freie germanische Boden noch ein Denkmal des Dolichenuskultes gespendet hat.

Im Jahre 1826 wurde zu Berlin-Lichtenberg, „unter Urnenscherben eines germanischen oder slavischen Grabes", eine zunächst als Juppiter Imperator erklärte Bronzestatuette gefunden und dem Antiquarium des im Werden begriffenen Museums geschenkt (Tafelbild 63). Die Deutung der Figur erschwerte der Verlust der Gegenstände, welche die Hände einst hielten. Heute besteht kein Zweifel mehr darüber, dass die Rechte eine Doppelaxt fasste, von der ein durch die Hand umschlossenes Stück des Schaftes erhalten ist, und in der Linken ein Blitz lag, dass somit die Figur den syrischen Gott Dolichenus darstellt.

In der Tat erscheint dieser hier wie ein römischer Imperator gewandet: er trägt Schuhe, die Tunika, eine Rüstung und auf der linken Schulter das Paludamentum; der Kopf ist unbedeckt. Eine eigenartige technische Herrichtung des Panzers hob dessen prächtige Wirkung. Der die Brust und den Bauch bedeckende Teil war nämlich vollständig mit blattdünnem Kupfer belegt, und Blattsilber bedeckte, einst die Klappen auf der rechten Schulter wie unter dem Leibe. Die jetzt leeren Augenhöhlen mögen eine dem Genius aus Marasch ähnliche Füllung besessen haben.

Die Plattierung ganzer Bronzefiguren mit Silber findet sich in der Römerzeit an weit auseinanderliegenden Fundorten wieder; sie diente selbstverständlich dem Ziele, die massive Herstellung einer Figur in edlerem Stoffe vorzutäuschen. Die Nebeneinanderstellung verschiedener Plattierungen an unserer Statuette brachte dagegen eine mehrfarbige Wirkung hervor, für welche die solidere, schwierigere und kostspieligere Technik des Tauschierens das Vorbild lieferte. Dass man sich mit dem Surrogat begnügte, kennzeichnet

einen Mangel an künstlerischem Aufwand, der wohl als provinziell gelten darf. Man ist versucht, in der Figur eine nördlich der Alpen hergestellte Arbeit des dritten Jahrhunderts zu erblicken.

Trotz der oberflächlichen Angabe der Falten an Tunika wie Paludamentum und trotz der harten, schematischen Durchbildung des Bart- und Haupthaares entbehrt der Gott indessen nicht einer schwungvollen Gesamtauffassung, die es begreiflich macht, dass man einst in ihm die Vorbereitung einer kriegerischen Handlung zu erkennen meinte. Die Haltung der Figur ist von einer Unruhe erfüllt, die an Barockstatuen des siebzehnten Jahrhunderts erinnert. Sie entspricht einem Streben nach pompöser Wirkung, die in den Skulpturen zur Zeit Caracallas auch sonst hervortritt. An dem Altertum der Statuette ist daher keineswegs zu zweifeln. Findet sie doch in der unregelmässigen Plinthe, in der Form der Schuhe wie des Panzers, ihr Gegenstück in einem bronzenen Dolichenus, der auf der dänischen Insel Fünen zutage kam und in Kopenhagen aufbewahrt wird, auch er wahrscheinlich einst durch römische Kaufleute den Barbaren mitgebracht. Aus dem Kreuz dieser Figur ragt nach hinten eine durchlochte Platte hervor, mit der sie an einem Geräte befestigt gewesen sein muss. Nun zeigt der Dolichenus aus Lichtenberg am Gesässe eine breite, rauhe Fläche, die von derselben grünen Patina bedeckt ist, wie die ganze Statuette. Der Gedanke liegt daher nahe, hier sei bereits im Altertume, vielleicht, bevor die Figur ihre Wanderung in die Fremde antrat, ein ähnlicher Zapfen abgearbeitet worden. Doch lässt sich die ursprüngliche Verwendung der Statuette ebensowenig, wie die der aus Fünen, bestimmen.

Die letztgenannte ist an künstlerischem Werte dem Lichtenberger Dolichenus noch weit unterlegen und vermutlich eine Arbeit aus einer der nördlichen Provinzen des Reiches. Kleinbronzen aus den Grenzgebieten am Rhein und der Donau sind uns zahlreich erhalten. Meist gehören sie einer minderwertigen Dutzendware an, die wohl in denselben Gegenden hergestellt worden ist. Aus dieser Masse heben sich, besonders in dem dicht besiedelten und blühenden östlichen Teil Galliens, einzelne hervorragende Werke heraus, die gewiss aus dem klassischen Süden eingeführt waren.

Ein Hauptstück dieser Art, den Hermaphroditen aus Mirecourt in Lothringen, glaubten wir sogar als ein hellenistisches Ori-

ginal ansprechen zu müssen (Tafelbild 45). Durch die Frische seiner Oberflächenbehandlung sticht er weit ab von einem oft abgebildeten nubischen Strassensänger der Pariser Nationalbibliothek, der mit anderen kaiserzeitlichen Bronzestatuetten in Chalons-sur-Saône gefunden wurde und dessen überaus glatte, peinlich genaue Ziselierung ihn meines Erachtens als die römische Kopie eines alexandrinischen Vorbildes erweist. Entstammen dem Boden Galliens doch mehrere Kleinbronzen, die in feiner, sorgfältiger Ausführung teils griechische Meisterwerke getreu nachbilden, teils alte Motive in klassizistischem Geschmack weiterführen. Einheimische Arbeiten unterscheiden sich von ihnen merklich durch eine verwilderte, oft auch flaue Formgebung.

Statuarische Typen der Blütezeit bilden mehrfach auch die Grundlage für Darstellungen einheimischer, gallischer Götter, die als solche durch Tracht und Attribute kenntlich werden. Dasselbe gilt sogar für die Bronzestatuette eines jugendlichen Galliers der Sammlung Pierpont Morgans; ihre Stellung und Armhaltung erinnert im Gegensinne an den Apoll von Belvedere, der Kopf von fern an Alexander den Grossen, die Tracht mit den Hosen, einem unten ausgezackten Wamse und einem kurzen Mantel entspricht dagegen der Wirklichkeit. Die derart idealisierte Wiedergabe eines Barbaren findet ihre Erklärung und ihr Gegenstück in der Bildnisfigur eines kurzbärtigen Mannes in London, der sich erst recht durch ein ähnliches Gewand und einen Mantel in dem klassizistischen Faltenwurf römischer Feldherrenstatuen als ein vornehmer Gallier erweist, der sich der Kultur des sein Volk beherrschenden Reiches angepasst und wohl eine hervorragende militärische Stellung bekleidet hatte.

Es sei hier ein Wort über die Rolle eingeschoben, welche die Barbaren des Nordens überhaupt in der antiken Kleinbronzeplastik spielen. Schon die Griechen hatten die Gallier dargestellt, vor allem im dritten und zweiten Jahrhundert v. Chr. zur Verherrlichung ihrer Siege über die in die klassische Welt hereinbrechenden Horden; griechische Kunstwerke hellenistischer Zeit sind denn auch zwei aus Italien stammende Bronzestatuetten von Kelten. Die jüngere von ihnen, zu Florenz aufbewahrt, wurde in Etrurien, in Telamon, gefunden, wo die Römer 225 v. Chr. den ersten Entscheidungssieg über die Barbaren errungen haben. Sie und eine wohl noch um

einige Jahrzehnte früher entstandene, herrliche Statuette in Berlin zeigen die Gallier, ähnlich wie die berühmten pergamenischen Marmorstatuen, im Kampfgetümmel, dem sie kaum entrinnen werden; im Gegensatz zu jenen ist an den Kleinbronzen aber die fremde Rasseneigenart nur angedeutet und beschränkt sich im wesentlichen auf die Wiedergabe bestimmter Waffen und Schmuckstücke.

Aus der Kaiserzeit gibt es eine Reihe naturalistischerer Bronzestatuetten nordischer Barbaren, die indessen nicht alle mit Sicherheit als Angehörige eines bestimmten Volkes gedeutet werden können. Meist scheinen in ihnen keine Kelten, sondern Germanen gemeint zu sein. Dies gilt vor allem für eine Reihe von Figuren älterer Männer und unbärtiger Jünglinge im Kampfe mit römischen Offizieren und Soldaten. Sie waren durch Zapfen an den abgeplatteten Rückseiten auf schienenförmigen Pferdebrustschmuckstücken befestigt und in einem Falle gleich diesem vergoldet. Wo die Fundorte derartiger Figuren bekannt sind, liegen sie sowohl in Italien, wie in Dalmatien und in Siebenbürgen. Mehrfach kehren dieselben Typen wieder. Die Germanen sind in diesen Kämpfen stets die Unterlegenen. Wohl stürmen einige noch gegen die Gegner an, aber andere, beritten oder zu Fuss, brechen sterbend zusammen und heben öfter die Hand um Schonung flehend zum Sieger empor. Die Bekleidung der Männer ist verschieden. Teils tragen sie nur einen kurzen, flatternden Mantel, teils nur enge Hosen bei nacktem Oberkörper, teils ausser den Hosen noch einen Rock mit Ärmeln, der aber mehrfach vorn offen einen Teil der Brust entblösst. Der äusserst kräftige Wuchs der Gestalten kommt dadurch zu sehr lebendiger Wirkung. Die Köpfe sind stets unbedeckt, die Bärte lang und wohlgepflegt, die Gesichter erregt und finster, aber nicht unedel, und von einem vollen Haupthaare bekrönt. Das ebenso trotzige und ungestüme, wie naive Wesen des den Römern so gefährlichen Volkes ist trotz zum Teil derber Ausführung der Statuetten treffsicher erfasst. Das Vorbild dieser Schmuckstücke vermutet man einleuchtend an den Pferden eines kaiserlichen Triumphaldenkmales auf dem römischen Forum.

Aus Deutschland selber besitzen wir, abgesehen von den oben erwähnten Ölfläschchen in der Form kauernder Kinder (S. 110), nur ein einziges römisches Bronzefigürchen eines Germanen. Es ist bei

dem linksrheinischen Urmitz, also innerhalb des römischen Reichsgebietes, gefunden worden und befindet sich im Museum zu Koblenz. Die Verwendung der Statuette, die einen nackten, bärtigen Mann knieend und gefesselt darstellt, war eine andere, als die der vordem aufgezählten Figuren, kann aber nicht genauer bestimmt werden.

Wenig ist zu sagen von den Bronzestatuetten aus dem Lande, dessen Zinn seit alters den Erzguss der klassischen Völker ermöglicht hatte, aus der Provinz Britannien. Nur wenige Werke ragen hervor. So ist ein in London gefundener Bogenschütze (Tafelbild 67) eine der schönsten Darstellungen dieses Motivs, die wir überhaupt aus dem Altertum besitzen. Der nackte, kurzbärtige Held setzt den linken Fuss weit vor, hebt aber beide Fersen, um das Federn der leicht gebeugten Kniee zu unterstützen und einen möglichst elastischen Stand während des angestrengtesten Zielens zu haben. Der Oberkörper duckt sich zusammen, der Hals ist vorgestreckt, der Blick scharf auf das Ziel gerichtet. Mit Kraft hielt der wagerecht und straff ausgestreckte linke Arm den schweren Bogen, dessen lange Sehne die bis hinter den Kopf zurückgenommene rechte Hand anspannte. Muss danach das Schiesszeug von einer ungewöhnlichen Grösse gewesen sein, so vermittelt die Haltung des Mannes bei aller Anspannung der Körper- und Willenskräfte doch den Eindruck einer unfehlbaren Sicherheit des Könnens. Kein Teil der Gestalt ist untätig, sondern jeder ist in der ihn am besten ausnutzenden Weise in den Dienst der Aufgabe gestellt, die es zu vollbringen gilt; Konzentration und Leistungsfähigkeit sind zu stärkstem bildnerischen Ausdrucke gebracht.

Die Illusionskraft dieses Meisterwerkes steigert eine naturalistische Formgebung, an der vor allem die Hautfalten des Unterleibes auffallen. Auch das Gesicht mit der kühnen Hakennase, die kurzen Locken des Haupthaares, der gestutzte Vollbart und der lange Schnurrbart gehören keinem Idealtypus an. Ein Kelte ist andererseits wohl sicher nicht dargestellt. Die nähere Bestimmung der Persönlichkeit vermag ich indessen nicht zu geben.

In der Nähe der Statuette fanden sich Münzen aus dem Ende des dritten nachchristlichen Jahrhunderts. Dieser Spätzeit kann die Arbeit unmöglich angehören. Ja, man hat sie sogar überhaupt

der Kaiserzeit absprechen und in ihr ein hellenistisches Original erkennen wollen. Mir scheint vor der Abbildung gegen so frühen Ansatz die unverkennbare Plumpheit des rechten Hand- und linken Fussgelenkes und die Flauheit in der Durchbildung der Hüftgegenden zu sprechen. Vielleicht aber erklären sich diese bei der hohen Meisterschaft des Motivs auffallenden Mängel durch die Annahme freier Nachbildung einer älteren Schöpfung unter Hinzufügung persönlicher stilistischer Gewohnheiten.

Eine Arbeit der Kaiserzeit ist schliesslich eine stattliche Statuette des Hercules, die nahe dem römischen Grenzwall in Cumberland zutage kam, auch sie, gleich dem Bogenschützen, Eigentum des Britischen Museums. Sie zeigt ein auffällig langes Nachleben etruskischer Formen. Dies erklärt sich wohl damit, dass auf keltischem Gebiete mehrfach etruskische Kleinbronzen gefunden worden sind, die eine Einfuhr von Kunsterzeugnissen aus Italien schon vor der Römerherrschaft bezeugen. Von diesen meist sehr geringen Figürchen unterscheidet sich der Hercules aus Cumberland durch sehr sorgfältige Arbeit, durch Einmischung unetruskischer Züge und durch eine fast wieder archaische Starrheit der Haltung und Gewandbehandlung. Aus Gallien selber gibt es auch einige Bronzestatuetten, die mehr die Auflösung der Antike in eitel Barbarei, als den organischen Übergang zu einer neuen Zeit künden. Den so eindrucksvoll herben und ernsten Monumentalstatuen der Spätantike, wie dem Bronzekoloss des Kaisers Valentinian I. zu Barletta aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, lässt sich in der Kleinkunst nichts an die Seite stellen. Die frühchristlichen Bronzestatuetten sind spärlich und von geringer Arbeit; sie beschränken sich auf die Rolle figürlichen Lampenschmuckes oder figürlicher Gewichte. Auf dem in diesem Buche behandelten Gebiete hat daher mit dem Untergange der heidnischen Kultur eine lange und glänzende künstlerische Entwicklung für Jahrhunderte ihren Abschluss gefunden.

Nachwort und Verzeichnis der Abbildungen.

Da diese Schrift sich weniger an die Fachgenossen als an solche Leser wendet, die, ohne selber archäologisch zu arbeiten, nach dem Verständnis antiker Kunst verlangen, musste nicht nur von einer Belastung des Textes mit Anmerkungen, sondern auch von einer wissenschaftlichen Begründung der in ihm ausgesprochenen Anschauungen abgesehen werden. Im Folgenden sind ausser den Vorlagen zu den Abbildungen nur die wichtigsten früheren Besprechungen der Kunstwerke angegeben. Nicht verschweigen aber darf ich die Hilfe, die mir von vielen Seiten zuteil geworden ist. Für die Beschaffung von Photographien bin ich den Herren Prof. Studniczka und Dr. Welter aus der Zeit ihres gemeinsamen Aufenthaltes in Athen, Herrn Prof. Amelung in Rom, den Herren Museumsdirektoren Prof. Sieveking in München, Dr. Bankò in Wien, Prof. Orsi in Syrakus und Dr. Chatzidakis in Candia, sowie den Herren Dr. Val. Müller und Dr. Rumpf als Assistenten der archäologischen Universitätsinstitute in Berlin und Leipzig zu lebhaftem Danke verpflichtet, für gütigen Rat und reiche Auskunft vor allem aber Herrn Direktor Prof. Zahn.

S. 29 Abb. 1. Hirsch von Hunden angefallen. Aus Olympia. Athen. Nach Olympia IV Taf. 14 Nr. 220 zu S. 36 (Furtwängler).

S. 33 Abb. 2. Rekonstruktion eines Dreifusses aus Olympia. Nach Olympia IV Taf. 34 c, zu S. 89 (Furtwängler). Springer, Michaelis u. Wolters, Handbuch d. Kunstgesch. I 11. Aufl. S. 132 Abb. 285.

S. 53 Abb. 3. Siegesgöttin. Athen, Akropolismuseum. Die Zeichnung mit Vervollständigung des im Originale zur Hälfte abgebrochenen linken Flügels wird Herrn Prof. Fritz Krischen verdankt. Studniczka, Die Siegesgöttin S. 10 Taf. II, 9. de Ridder, Catal. des bronzes trouvés sur l'Acropole S. 323 Nr. 808. Stais, Marbres et bronzes S. 273 f. Nr. 6480. Bulle, Der schöne Mensch 2. Aufl. Sp. 158 Abb. 33.

S. 63 Abb. 4. Kessel, Aschenbehälter. Aus Capua. London. Nach annali dell' instituto archeol. 1851 Taf. A zu S. 36 ff. (Minervini). Walters, Catal. of bronzes in the Brit. Mus. S. 80 Nr. 560.

S. 95 Abb. 5. Etruskischer Kandelaber. Rom. Nach Museo Gregoriano B I Taf. 53, 4. Helbig, Führer d. d. öffentl. Sammlungen Roms 3. Aufl. I S. 362 Nr. 605 (Reisch).

S. 102 Abb. 6. Etruskischer Leuchter. Rom. Nach Mus. Gregor. B I Taf. 55, 7. Helbig a. a. O. S. 361 Nr. 599.

S. 103 Abb. 7. Kottabos. Aus Vetulonia. Florenz. Nach Milani, Il R. Museo archeologico di Firenze II Taf. 72 zu I S. 221. Ausonia IX 1919 S. 20 ff. Taf. 2 (Pernier).

S. 109 Abb. 8. Römischer Leuchter. Aus Herculaneum. Neapel. Nach Museo Borbonico VII Taf. 30. Friederichs u. Wolters, Gipsabgüsse antiker Bildwerke S. 794 f. Nr. 2077. Ruesch, Guida del Museo Nazionale di Napoli 1908 S. 369 Nr. 1629.

Tafelbild 1. Paläolithische Kalksteinfigur einer Frau. Aus Willendorf. Berlin. Nach Phot. der vor- und frühgeschichtl. Abt. d. Staatl. Mus. Schuchhardt, Alteuropa S. 31 Taf. VIII, 4—5. Springer, Michaelis u. Wolters, Handb. d. Kunstgesch. I 11. Aufl. S. 2 Abb. 2.

Tafelbild 2. Neolithische Terrakottagruppe, Mutter und Kind. Aus Sesklo. Athen. Nach Tsuntas, Die Akropolen von Dimini und Sesklo (griechisch) Taf. 31, 2 zu S. 284, 290.

Tafelbild 3. Neolithisches Steinidol. Aus Dimini. Athen. Nach Tsuntas a. a. O. Taf. 37, 12 zu S. 304.

Tafelbild 4. Primitive Bronzefigur. Aus Troja II. Berlin. Nach Photographie der vor- und frühgeschichtl. Abt. d. Staatl. Mus. Dörpfeld, Troja und Ilion I S. 338 Nr. 9 Beilage 44 Nr. VI. Schmidt, Schliemanns Samml. d. trojan. Altertümer S. 242 Nr. 6054.

Tafelbild 5. Tänzerin (?). Aus Kreta. Paris. Nach Phot. Giraudon 96. de Ridder, Mus. d. Louvre, Les bronzes antiques Abb. 1. Ders., Les bronzes antiques du Louvre I S. 18 Nr. 80 Taf. 10. Bossert, Altkreta Abb. 151 S. 31

Tafelbild 6. Adorantin. Angebl. aus der Troas. Berlin. Nach Phot. der vor- und frühgeschichtl. Abt. d. Staatl. Mus. Arch. Jahrb. XXX 1915 S. 67 ff. mit Beilage (van Hoorn). Hall, Aegean archeology S. 67 Taf. 19. Bossert, Altkreta Abb. 139, 140 S. 31. Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XXXII 1921 S. 65 f. (Bossert).

Tafelbild 7. Adorantin. Aus dem Palaste bei Haghia Triada, Kreta. Candia. Nach Maraghiannis, Antiquités crétoises I Taf. 26, 2. Mon. dei Lincei XIV 1904 Sp. 743 Anm. 4 (Paribeni). Bossert, Altkreta Abb. 147 S. 31.

Tafelbild 8. Jüngling. Gef. 1 km südlich von Candia. Nach Phot. Maraghiannis; vergl. die Bemerkung zu Tafelbild 10. Deltion II 1916 S. 168 ff. Abb. 3 (Chatzidakis).

Tafelbild 9. Adorant. Aus Tylissos. Candia. Nach Phot. des getönten Gipsabgusses im Archäologischen Institut der Universität Leipzig. Ephim. arch. 1912 S. 223 Taf. 17 (Chatzidakis). Dussaud, Les civil. préhellen. 2. Aufl. S. 58 Abb. 37. Ausonia VIII 1915 S. 79 f. Abb. 4 (Chatzidakis). Hall, Aegean archaelogy S. 68 Abb. 14. Bossert, Altkreta Abb. 145 a und b, S. 31.

Tafelbild 10. Jüngling. Aus Gurnia. Candia. Nach Phot. Maraghiannis. Die Negative der Vorlagen für Tafelbild 8 u. 10 sind Eigentum des Verlages, von dem Kopien zu beziehen sind. H. Boyd Hawer, Gurnia S. 48 Taf. 11, B 21.

Tafelbild 11. Jüngling. Aus Kreta. Wien. Nach Phot. Frankenstein. Arch. Anz. 1892 S. 48 Nr. 63 (v. Schneider). Bossert, Altkreta Abb. 149, 150 S. 31.

Tafelbild 12. Krieger. Aus Thessalien. Athen. Nach Phot. Dr. Welter. Stais, Marbres et bronzes S. 305 f. Nr. 12831.

Tafelbild 13. Reigentanz. Aus Olympia. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3493. Olympia IV S. 41 zu Nr. 263 (Furtwängler).

Tafelbild 14. Dämon mit Stierkopf, Stützfigur eines Dreifusshenkels. Paris. Nach Phot. Giraudon 78. de Ridder, Mus. d. Louvre, Les bronzes antiques Abb. 3 S. 44 f. Ders., Bronzes antiques du Louvre I S. 21 Nr. 104 Taf. 12.

Tafelbild 15. Wagenlenker. Aus Olympia. Athen. Nach Olympia IV Taf. 15 Nr. 249 zu S. 40 (Furtwängler). Stais, Marbres et bronzes S. 287 f. Nr. 6190. v. Mercklin, Der Rennwagen in Griechenland I. Teil, Diss. Leipzig 1909, S. 32 Nr. 39.

Tafelbild 16. Kentaur im Ringkampfe (?) mit einem Helden. Samml. Morgan. Nach C. Smith, The Morgan Collection S. 32 Nr. 80. Le Musée III 1906 S. 429 (Sambon). Baur, Centaurs in ancient art S. 79 Nr. 203 Abb. 15.

Tafelbild 17. Widderträger. Aus Kreta. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 871. W. Müller, Nacktheit und Entblössung S. 93. Bossert, Altkreta Abb. 155 S. 31.

Tafelbild 18 u. 19. Daidaleia. Aus Mazi südöstl. Olympia. Boston. Nach Photo Coolidge 9692, 9693. Froehner, Vente Coll. Tyszkiewicz 1898 S. 50 Nr. 139 Taf. 15. Furtwängler, Kleine Schriften II S. 464. Athen. Mitt. XLVI 1921 S. 52 (Val. Müller).

Tafelbild 20. Liegender Löwe, von einer Nadel. Aus Olympia. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3415. Olympia IV S. 152 Nr. 966 Taf. 57 (Furtwängler). Waldstein, The Argive Heraeum II S. 249 Nr. 946 Taf. 88. Annual of the British School XV 1908—1909 S. 147 zu Taf. IX, 7 (Wace). Jahreshefte XIV 1911 S. 28 Anm. 8 (Loewy).

Tafelbild 21. Weihefigur des Karmos. Aus Selinus. Athen. Nach Phot. Inst. Athen N. M. 281. Ath. Mitt. III 1878 S. 16 ff. Taf. I,2 (Julius). Stais, Marbres et bronzes S. 308 Nr. 7598.

Tafelbild 22. Weihefigur des Phauleas. Aus Arkadien. New York. Nach Phot. Dr. Schnorr v. Carolsfeld. Ath. Mitt. XXX 1905 S. 65 ff. Taf. 4 (Studniczka). Gisela Richter, Metrop. Mus. New York; Greek, etrusc. and roman bronzes S. 39 f. Nr. 58. Inscr. Graec. V,2 S. 143 Nr. 555 (Hiller v. Gaertringen).

Tafelbild 23. Betender Mann. Aus Arkadien. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3530. Ber. d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. phil. hist. Kl. LXIII 1911 S. 9 ff. Abb. 3 (Studniczka).

Tafelbild 24. Mann im Mantel. Aus Arkadien. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3531.

Tafelbild 25. Aphrodite, Spiegelstütze. Richmond. Nach Smith u. Hutton, Coll. Cook Taf. 35 Nr. 46 zu S. 114. Burlington Club Exhibition 1903 S. 38 Nr. 8 Taf. 45. Materialien zur Archäologie Russlands XXXII 1907 S. 22 f. Abb. 7—8 (Schebelew).

Tafelbild 26. Mädchen, Spiegelstütze. Aus Aegina. Athen. Nach Phot. Dr. Welter. Stais, Marbres et bronzes S. 336 Nr. 7703. Arndt u. Amelung, Einzelaufnahmen, Text zu 1382 (Bulle). Jahreshefte XV 1912 S. 241 Abb. 156 (Praschniker). Arch. Anz. 1919 Sp. 1 (Studniczka).

Tafelbild 27. Speerkämpfer, Werk des Hybrisstas. London. Nach Froehner, Coll. Tyszkiewicz Taf. 21 zu S. 18. Röm. Mitt. IV 1889 S. 167 f. (Wernicke). Froehner, Vente Coll. Tyszkiewicz 1898 S. 48 Nr. 135 Taf. 14. Furtwängler, Kleine Schriften II S. 467. Athen. Mitt. XXX 1905 S. 70 Anm. 2 (Studniczka). Deonna, Les Apollons archaiques S. 83 Anm. 2. Inscr. Graec. IV,1 S. 313 Nr. 1476 (Fraenkel).

Tafelbild 28. Blitzschleudernder Zeus. Aus Dodona. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 2188. Kekule v. Stradonitz u. Winnefeld, Bronzen aus Dodona S. 6 ff. Taf. 1. Bulle, Der schöne Mensch 2. Aufl. S. 164 ff. Taf. 83 l. M. Bieber, Skulpturen u. Bronzen in Cassel S. 65 zu Nr. 176.

Tafelbild 29. Siegreicher Ephebe. Athen, Akropolis. Nach Bull. corr. hell. XXVIII 1894 Taf. 5 zu S. 44 ff. (de Ridder). Ders., Catal. des bronzes trouvés sur l'Acropole S. 286 Nr. 740 Taf. 3—4. Stais, Marbres et bronzes S. 283 Nr. 6445. Bulle, Der schöne Mensch 2. Aufl. Sp. 82 Taf. 38 l. Athen. Mitt. XLIV 1919 S. 88, 93, 116 (v. Lücken).

Tafelbild 30. Apollon im Dreifusskampf. Delphi. Nach Fouilles de Delphes V Taf. 5 zu S. 37 ff. Nr. 42 (Perdrizet).

Tafelbild 31. Waffenläufer. Tübingen, Universitätssammlung. Nach Arch. Jahrbuch I 1886 Taf. 9, rechts zu S. 163 ff. (Schwabe). Ebenda II 1887 S. 95 (Hauser). Bulle, Der schöne Mensch 2. Aufl. Sp. 176 ff. Taf. 89. Die Württembergische Metallwarenfabrik verkauft eine Bronzerekonstruktion der Statuette von Frau Ilse Weege.

Tafelbild 32. Silen. Aus Theben. Paris. Nach Photographie. de Ridder,

Mus. d. Louvre, Les bronzes antiques Abb. 11 S. 47. Ders., Bronzes antiques du Louvre I S. 26 Nr. 32 Taf. 14.

Tafelbild 33. Skythischer Bogenschütze. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3443. R. Zahn, Die Darstellung der Barbaren, Diss. Heidelberg 1896, S. 51 f. Nr. 8 Abb. 1.

Tafelbild 34. Die Korbträgerin Phillo. Aus Paestum. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3418. Arch. Zeit. 1880 S. 27 Taf. 6 (Curtius). Bulle, Griechische Statuenbasen S. 17. Ausonia IX 1919 S. 27 (Pernier). Inscr. Graec. XIV S. 179 Nr. 664 (Kaibel).

Tafelbild 35. Reiter. Aus Grumentum. London. Nach Walters, Select bronzes in the British Museum Taf. 1. Burlington Club Exhibition 1903 S. 33 Nr. 53 Taf. 37, 38. Athen. Mitt. XLIV 1919 S. 66 f. (v. Lücken).

Tafelbild 36. Spinnerin. Aus Griechenland. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3622. Wiegand, Bronzefigur einer Spinnerin, 73. Berl. Winckelmannsprogramm 1913. Kunst und Künstler XII 1914 S. 291 u. XIII 1915 S. 538 f. (Schröder). Frida Schottmüller, Bronze, Statuetten und Geräte 2. Aufl. S. 31 Abb. 13.

Tafelbild 37. Athlet. Aus Adernò. Syrakus. Nach Phot. Maltese Ausonia VIII 1915 S. 44 ff. Taf. 2 (Orsi). Arch. Jahrb. XXXV 1920 S. 59 (Amelung).

Tafelbild 38. Mädchen mit Taube. Aus Thessalien. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 840. Arch. Anz. XVIII 1904 S. 34 Nr. 3 (Pernice). Kunst und Künstler XIII 1915 S. 544 Abb. 5 (Schröder). Vergl. das Vasenbild Journal of hell. studies XXXIV 1914 S. 198 Nr. 23 Taf. XIV, 1 (Beazley).

Tafelbild 39. Pan. Aus Lusoi. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 829. Pernice a. a. O. S. 34 f. Nr. 4.

Tafelbild 40. Mänade. Aus Dodona. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3566. Kekule v. Stradonitz u. Winnefeld, Bronzen aus Dodona S. 20 ff. Taf. 3. Kunst und Künstler XIII 1915 S. 544 u. 548 Abb. 15 (Schröder).

Tafelbild 41. Mänade. Aus Dodona. Athen. Nach Phot. Dr. Welter. Carapanos, Dodone et ses ruines S. 185 Taf. 14, 1. Stais, Marbres et bronzes S. 363 Nr. 19. Kekule v. Stradonitz u. Winnefeld a. a. O. S. 21.

Tafelbild 42. Badendes Mädchen. Aus Beroia. München. Nach Phot. im Besitze des Münchener Mus. f. ant. Kleinkunst. Münch. Jahrb. f. bild. Kunst V 1910 S. 1 ff. (Sieveking). Bulle, Der schöne Mensch 2. Aufl. S. 326 ff. Taf. 150.

Tafelbild 43. Aphrodite. Aus Thera. Berlin. Nach. Phot. Antiquarium 3632. Klein, Praxiteles S. 291 Abb. 51.

Tafelbild 44. Poseidon. Sammlung Loeb. Nach Sieveking, Die Bronzen der Samml. Loeb Taf. 17 zu S. 41 ff. Roschers Mythol. Lexikon III, 2 Sp. 2892 f. (Bulle).

Tafelbild 45. Hermaphrodit. Aus Mirecourt. Épinal. Nach de Lasteyrie, Album archéol. des Musées de Province Taf. 6 zu S. 38 ff. (S. Reinach).

Reinach, Mus. de St.-Germain-en-Laye, Bronzes figurés, S. 116 ff. Nr. 118. Brunn u. Arndt, Denkm. griech. u. röm, Skulptur Text zu Taf. 578 S. 5 f. Abb. 4—5 (Riezler).

Tafelbild 46. Tänzer. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3588. Arch. Anz. IX 1894 S. 121 Nr. 36 (Furtwängler). Jahreshefte XIII 1910 S. 175 (Ducati). Perdrizet, Bronzes gr. d. l. coll. Fouquet S. 65 Nr. 2 Taf. 31. Amtl. Berichte a. d. Kgl. Kunstsammlungen XXXV 1914 Sp. 301 (Zahn).

Tafelbild 47. Satyr. Aus Pergamon. Berlin. Nach der photogr. Vorlage zu Altert. v. Perg. VII, 2 S. 369 Nr. 469 (Winter), aber mit fortretouchierter Stütze. Furtwängler, Der Satyr von Pergamon, 40. Berl. Winckelmannsprogr. 1880.

Tafelbild 48. Negerknabe. Aus Memphis. Paris. Nach Phot. Giraudon 76. Klein, Gesch. d. griech. Kunst III S. 96. de Ridder, Bronzes antiques du Louvre I S. 57 Nr. 361 Taf. 30.

Tafelbild 49. Alte Frau. Aus Neviodunum. Wien. Nach Jahreshefte XIX—XX 1919 Taf. 6 zu S. 296 ff. (Bankó). Ebenda S. 299 ff. (Reisch).

Tafelbild 50. Bildnis eines älteren Mannes. New York. Nach Delbrueck, Antike Porträts Taf. 26 zu S. XXXVIII. Lippold, Griech. Porträtstatuen S. 82. Gisela Richter, Metrop. Mus., Greek, etr. and rom. bronzes S. 70 ff. Nr. 120.

Tafelbild 51. Herakles im Löwenkampf. Aus Chiusi. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3520. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 472 f. Nr. 2162. Arch. Anz. 1892 S. 49 (v. Schneider).

Tafelbild 52. Etruskerin. Paris. Nach Phot. Giraudon B 305. Babelon u. Blanchet, Catal. de bronzes ant. d. l. Bibl. Nat. S. 96 Nr. 213. Froehner, Les Musées de France Taf. 20, 3.

Tafelbild 53. Silen. Aus Chiusi. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3460. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 178 Nr. 715 b.

Tafelbild 54. Zechender Etrusker. London. Nach Phot. Mansell 705. Walters, Catal. of bronzes in the Brit. Mus. S. 79 Nr. 556.

Tafelbild 55. Sklavenknabe, von einem Kottabos. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3424. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 313 Nr. 1490 $^{0.2}$. Arch. Jahrb. II 1887 S. 179 ff. (Robert). Sartori, Das Kottabosspiel Taf. 5.

Tafelbild 56. Ringergruppe, Griff eines Cistendeckels. München. Nach Phot. d. Münch. Mus. f. ant. Kleinkunst.

Tafelbild 57. Pränestinische Ciste. Rom. Nach Phot. Alinari 20235. Bollettino d'arte III 1909 S. 189 ff. Abb. 20, 21 (della Seta). Ders., Museo di Villa Giulio S. 447 Nr. 13134 Taf 62. Helbig, Führer d. d. öffentl. Sammlungen Roms 3. Aufl. II S. 319 Nr. 1768 b (Weege).

Tafelbild 58. Selene. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3425. Beger, Thesaurus brandenburgicus II S. 228. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 394 Nr. 1845.

Tafelbild 59. Juno. Wien. Nach Phot. Frankenstein. v. Sacken, Die antiken Bronzen d. K. K. Münz- und Antiken-Cabinetts S. 17 Taf. V,1. Overbeck, Kunstmythologie II S. 120 Nr. 9.

Tafelbild 60. Gladiator, Messergriff. Aus Italien. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 833. Arch. Anz. 1904 S. 39 f. Nr. 20 (Pernice).

Tafelbild 61. Harpokrates. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 2500. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 433 Nr. 2003.

Tafelbild 62. Silen, Deckelgefäss. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3615. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 419 Nr. 1964. Holländer, Plastik und Medizin S. 140 Abb. 69.

Tafelbild 63. Juppiter Dolichenus. Aus Berlin-Lichtenberg. Nach Phot. Antiquarium 2762. Friederichs, Geräte u. Bronzen S. 463 Nr. 2129 a. Fredrich, Progr. d. Kgl. Gymn. Cüstrin 1912 S. 4 Abb. 2; ebenda S. 7 Nr. XVIII, 7 ist die verwandte Statuette von der Insel Fünen genannt.

Tafelbild 64. Trauernde am Grabe. Aus Piemont. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 3387. Neue Heidelberger Jahrbücher III 1893 S. 88 ff. Taf. 1 (v. Duhn). Vereinigung der Freunde antiker Kunst in Berlin, Bericht über das VII. Geschäftsjahr, 1920, S. 11 ff. mit Tafel (Wiegand).

Tafelbild 65. Genius des Juppiter Dolichenus. Aus Marasch. Berlin. Nach Phot. Antiquarium 2123. Fredrich, Progr. d. Kgl. Gymn. Cüstrin 1912 S. 11 ff. Nr. 4.

Tafelbild 66. Aphrodite. Aus Syrien. Rom. Nach Pollak, Coll. Stroganoff Taf. 23 zu S. 23. Froehner, Coll. Gréau, Les bronzes, S. 191 Nr. 926 Taf. 25.

Tafelbild 67. Bogenschütze. Aus London. Ebendort. Nach Walters, Select bronzes in the British Museum Taf. 67. Archaeologia XXX 1844 S. 543 Taf. 22 (Chaffers).

Tafeln.





1. Frau. Kalkstein.
Aus Willendorf a. d. Donau.
Berlin, Vor- u. frühgeschichtl. Abteilung d. Staatl. Museum. Höhe 11 cm. (S. 11.)

2. Mutter und Kind. Gebrannter Ton.
Aus Sesklo (Thessalien).
Athen, Nationalmuseum. Höhe 16 cm. (S. 14.)

3. Steinidol. Aus Dimini (Thessalien).
Athen, Nationalmuseum. Höhe 11,7 cm. (S. 13.)



4. Mann. Aus Troja II.
Berlin, Schliemannsammlung.
Höhe 15 cm. (S. 17.)



5. Tänzerin (?). Aus Kreta.
Paris, Louvre. Höhe 9,8 cm.
(S. 25.)



6. Betende Frau. Angebl. aus der Troas.
Berlin, Antiquarium. Höhe 19 cm. (S. 20.)



7. Betende Frau. Aus dem Palast bei Haghia Triada, Kreta.
Candia, Museum. Höhe 15,8 cm. (S. 21.)



8. Behelmter Jüngling. Aus der Umgegend von Candia.
Candia, Museum. Höhe 11,5 cm. (S. 23.)



9. Betender Mann. Aus Tylissos, Kreta.
Candia, Museum. Höhe 25 cm. Nach getöntem Gipsabguß. (S. 22.)



10. Jüngling. Aus Gurnia, Kreta
Candia, Museum.
Höhe 13 cm. (S. 23.)



11. Jüngling. Aus Kreta.
Wien, Staatsmuseum.
Höhe 11,5 cm. (S. 24.)



12. Krieger. Aus Thessalien.
Athen, Nationalmuseum.
Höhe 28 cm. (S. 27.



13. Reigentanz. Aus Olympia.
Berlin, Antiquarium.
Höhe 4.7 cm. (S. 31.)



14. Stierköpfiger Dämon.
Paris, Louvre.
Höhe 18 cm. S. 32).



15. Wagenlenker. Aus Olympia.
Athen, Nationalmuseum.
Höhe 10,3 cm. (S. 31.)



16. Kentaur im Ringkampf (?) mit einem Helden.
Samml. Pierpont Morgan. Höhe 11 cm. (S. 30.)



17. Widderträger. Aus Kreta.
Berlin, Antiquarium. Höhe 18,5 cm. (S. 35.)



18. 19.

Artemis Daidaleia, Weihgeschenk der Charmylidas.
Aus Mazi (Elis).
Boston, Museum of fine art. Höhe 19 cm. (S. 43.)



20. Löwe, von einer Nadel. Aus Olympia.
Berlin, Antiquarium. Länge 7 cm. (S. 36.)



21. Der Krieger Karmos. Aus Selinus (Lakonien).
Athen, Nationalmuseum. Höhe 8,4 cm. (S. 38.)

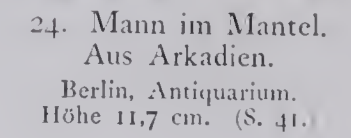


22. Weihgeschenk des Phauleas. Aus Arkadien.
New York, Metropolitan Museum. Höhe 10,1 cm. (S. 40.)



23. Betender Mann. Aus Arkadien.
Berlin, Antiquarium. Höhe 9,1 cm. (S. 42.)





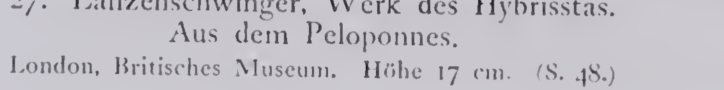
24. Mann im Mantel. Aus Arkadien.
Berlin, Antiquarium. Höhe 11,7 cm. (S. 41.)



25. Aphrodite, Spiegelstütze.
Richmond, Sammlung Cook. Höhe 18 cm. (S. 45.)



26. Mädchen, Spiegelstütze.
Aus Aegina.
Athen, Nationalmuseum.
Höhe 13,7 cm. (S. 46.)



27. Lanzenschwinger, Werk des Hybrisstas.
Aus dem Peloponnes.
London, Britisches Museum. Höhe 17 cm. (S. 48.)



28. Blitzschleudernder Zeus. Aus Dodona.
Berlin, Antiquarium. Höhe 13,8 cm. (S. 50.)



29. Jüngling. Aus Athen.
Ebenda, Akropolismuseum. Höhe 27 cm. (S. 54.)



30. Apollon. Aus Delphi.
Ebenda, Museum. Höhe 22 cm. (S. 58.)



31. Waffenläufer.
Tübingen, Universitätssammlung. Höhe 16,4 cm. (S. 56.)



32. Silen. Aus Theben (Böotien).
Paris, Louvre. Höhe 9,2 cm. (S. 59.)



33. Skythischer Bogenschütze.
Berlin, Antiquarium. Höhe 11,5 cm. (S. 62.)



34. Die Korbträgerin Phillo.
Aus Paestum (Lucanien).
Berlin. Antiquarium. Höhe 13,2 cm.
(S. 64.)



35. Reiter. Aus Grumentum (Lucanien).
London, Britisches Museum. Höhe 25 cm. (S. 66.)



36. Spinnerin. Aus Griechenland.
Berlin, Antiquarium.
Höhe ohne Basis 16,5 cm. (S. 72.)



37. Athlet. Aus Adernò (Sizilien).
Syrakus, Archäolog. Museum.
Höhe 20 cm. (S. 70.)



38. Mädchen mit Taube.
Aus Thessalien.
Berlin, Antiquarium, Höhe 8,8 cm.
(S. 71.)



39. Pan. Aus Lusoi (Arkadien).
Berlin, Antiquarium. Höhe 9,4 cm.
(S. 74.)



40. Mänade. Aus Dodona.
Berlin, Antiquarium. Höhe 10,3 cm. (S. 75.)



41. Mänade. Aus Dodona.
Athen, Nationalmuseum. Höhe 10 cm. (S. 77.)



42. Badendes Mädchen. Aus Beroia (Makedonien).
München, Mus. f. ant. Kleinkunst.
Höhe 25 cm. (S. 79.)



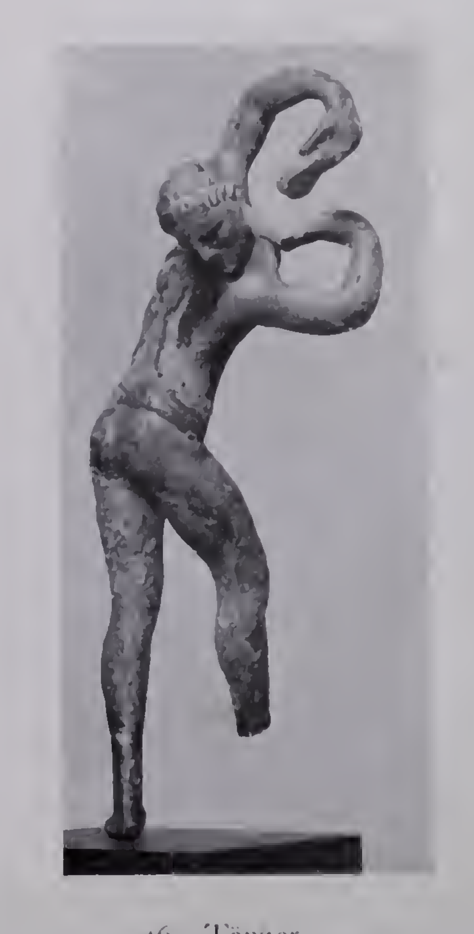
43. Aphrodite. Aus Thera.
Berlin, Antiquarium. Höhe 28 cm. (S. 81.)



44. Poseidon.
München, Sammlung Loeb. Höhe 30,5 cm. (S. 84.)



45. Hermaphrodit. Aus Mirecourt (Lothringen).
Épinal, Museum. Höhe 48,5 cm. (S. 82.)



46. Tänzer.
Berlin, Antiquarium.
Höhe 12,5 cm. (S. 89.)



47. Satyr. Aus Pergamon.
Berlin, Antiquarium. Höhe 15 cm. (S. 87.)



48. Negerknabe. Aus Memphis.
Paris, Louvre.
Höhe 13,2 cm. (S. 88.)



49. Alte Bäuerin.
Aus Neviodunum (Krain).
Wien, Staatsmuseum. Höhe 14,8 cm.
(S. 90.)



50. Bildnis eines Griechen.
New York, Metropolitan Museum.
Höhe 26,3 cm. (S. 91.)



51. Herakles im Löwenkampf, Kandelaberbekrönung. Aus Chiusi.
Berlin, Antiquarium.
Höhe 10,8 cm. (S. 96.)



52. Etruskerin.
Paris, Nationalbibliothek.
Höhe 11,6 cm. (S. 98.)



53. Silen. Aus Chiusi.
Berlin, Antiquarium.
Höhe 11,3 cm. (S. 97.)



54. Zechender Etrusker.
London, Britisches Museum. Länge 33 cm. (S. 100.)





Oben 55. Sklavenknabe als Plastinxträger.
Berlin, Antiquarium. Höhe 12,7 cm. (S. 102.)

Unten 56. Ringerpaar. Griff eines Cistendeckels.
München, Mus. f. ant. Kleinkunst. Höhe 8,3 cm. (S. 105.)



57. Ciste. Aus Praeneste (Latium).
Rom, Villa di Papa Giulio. Höhe 55 cm. (S. 105.)



58. Selene.
Berlin, Antiquarium. Höhe 10,9 cm. (S. 111.)



59. Juno.
Wien, Staatsmuseum. Höhe 21,2 cm. (S. 113.)

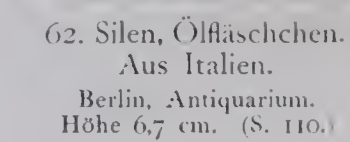


60. Gladiator, Messergriff. Aus Italien.
Berlin, Antiquarium.
Höhe 6,4 cm. (S. 110.)



61. Harpokrates.
Berlin, Antiquarium. Höhe 8 cm. (S. 116.)





62. Silen, Ölfläschchen. Aus Italien.
Berlin, Antiquarium.
Höhe 6,7 cm. (S. 110.)



63. Juppiter Dolichenus.
Aus Berlin-Lichtenberg.
Berlin, Antiquarium. Höhe 14,5 cm.
(S. 120.)

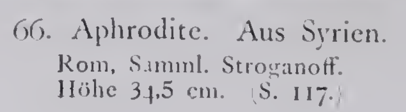


64. Trauernde am Grabe. Aus Piemont.
Berlin, Antiquarium. Höhe 10,5 cm. (S. 114.)



65. Genius des Juppiter Dolichenus.
Aus Marasch (Kommagene).
Berlin, Antiquarium. Höhe 20,3 cm. (S. 118.)





66. Aphrodite. Aus Syrien.
Rom, Samml. Stroganoff.
Höhe 34,5 cm. (S. 117.)



67. Bogenschütze. Aus London.
London, Britisches Museum. Höhe 27,5 cm. (S. 124.)



